

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tereza Johanidesová

Salome v umění symbolismu, dekadence a její ztvárnění v české
výtvarné kultuře na počátku 20. století

Salome in the Art of Symbolism and Decadence and Her
Representation in Czech Fine Arts at the Beginning of the 20th
Century

Praha 2010

vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce, prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc., za cenné rady během vedení mé bakalářské práce a za pomoc při hledání vhodné literatury.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 26. 5. 2010

.....

Anotace

Tématem této bakalářské práce je ztvárnění biblické postavy židovské princezny Salome ve výtvarném umění. Autorka práce se zaměřuje především na přelom 19. a 20. století, kdy se téma Salome stalo stěžejním motivem symbolismu a dekadence, a to jak v oblasti literatury, tak také v malířství, sochařství a v grafické tvorbě.

Salome, jedna z postav, jež tvoří neopominutelnou součást vyprávění jedné z nejznámějších křesťanských legend majících své místo v Novém zákoně, je námětem s bohatou ikonografickou tradicí rozvíjející se systematicky již od raného středověku. Po krátkém úvodu, který seznamuje se všemi postavami legendy a uvádí možné další zdroje pro poznání postavy Herodiadiny dcery, například Flaviův spis *Židovské starožitnosti*, je zde stručně nastíněna ikonografie Salome tak, jak se vyvíjela od prvních nám známých zobrazení legendy o Janu Křtitelovi až do 19. století.

Tento ikonografický vývoj je pak ilustrován na známých nebo umělecky významných dílech, od mozaiek z kostela sv. Marka v Benátkách, přes Albrechta Dürera až po Pietera Paula Rubense a řadu dalších. Pro vhlédnutí do problematiky dobového milieu 2. poloviny 19. století a především jeho konce, který znamená revidování řady dosavadních hodnot jak na poli výtvarného umění, tak i v ostatních lidských sférách - v oblasti vědy, politiky apod., slouží kapitoly, které právě tuto epochu významnou pro zrod moderního umění nastiňují a snaží se o přiblížení podstaty symbolismu a dekadence jako uměleckých směrů, jež zachvátily evropskou kulturu na přelom 19. a 20. století a vytvořily z postavy Salome jeden z nejoblíbenějších motivů nejenom ve výtvarném, ale také v literárním světě.

Vzhledem k významnému propojování obou těchto uměleckých sfér na konci století a jejich vzájemnému vlivu je součástí práce i přehled nejdůležitějších literárních děl, která danou legendu dále rozpracovávají a jež mají nepostradatelný význam pro její další výtvarné pojednání. Důležitou kapitolu práce také tvoří část, jež se věnuje problematice ženy na konci 19. století a způsobům, jakým byla nahlížena z pohledu muže, umění či vědy. Celý tento okruh problémů pak dal vzniknout právě symbolistně-dekadentní femme fatale, jejímž nejprůzračnějším ztělesněním se stala postava Salome.

Závěrečná kapitola je pak spojena se snahou postihnout koncept osudové ženy a Salome také v českém prostředí a v konkrétních dílech českých umělců. Cílem je také prostřednictvím chronologického výčtu jednotlivých ztvárnění této postavy a nastínění umělecké situace v průběhu dané doby- poukázat na určitý a specifický vývoj tohoto námětu v Čechách, kde samotná Salome- jako literární postava- vešla ve známost především díky okruhu časopisu *Moderní revue* označovaného za tribunu české dekadence. Její potenciál na

poli výtvarného umění byl však plně zhodnocen až generací takzvaných pozdních symbolistů (2. symbolistní generace) kolem roku 1910. Navíc případ Emila Filly dokazuje, že ani českým kuboexpresionistům nebyla symbolistně-literární témata typu Salome cizí a na nich řešili také řadu uměleckých otázek a problémů své, formálně již ovšem jinam orientované, tvorby. Na závěr je pak uveden jako poslední umělecky zajímavý projev zájmu o postavu Salome v 1. třetině 20. století případ českého fotografa Františka Drtikola.

Annotation

The theme of this dissertation is a representation of biblical figure of Jewish princess Salome in fine arts. The author of this dissertation focuses mainly attention on the turn of the 19th and 20th century, when the theme of Salome became the fundamental motif of the Symbolist and Decadence art. In this time Salome started to appear very frequently in the world of literature, painting, sculpture and graphic art as well and she epitomized nearly the icon and the idol for the artists of this period. But in fact Salome as one of the figures acting in the New Testament narrative about the death of John the Baptist was a biblical subject with rich iconographic tradition developing systematically already from the Early Christian art.

It is for this reason that the part of this dissertation comprises also the brief analysis of the narrative and the outline of his iconography in the sphere of fine arts. The chapters devoted to the general characterization of Symbolism and Decadence serve as an introduction into this complicated age, when the reconsideration of previous values in the sphere of fine arts, science, politics and society projects into the visual representations too.

With regard to interconnection of literature and fine arts at the turn of the 19th century, the attention is also paid to the most significant literary works, which treat the legend about Salome and which have an unexceptionable importance for the future representation of Salome in the visual arts as one of the femmes fatales. The final chapter of this dissertation attempt to render the concept of femme fatale and Salome in the Czech visual arts and in particular works of art made in the Czech artistic world.

Klíčová slova

Salome, biblický námět, femme fatale, symbolismus, dekadence, fin de siècle, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Moderní revue, Karel Hlaváček, umělecké sdružení Sursum, druhá generace českých symbolistů, František Drtikol, český kuboexpresionismus

Keywords

Salome, biblical subject, femme fatale, Symbolism, Decadence, fin de siècle, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Moderní revue, Karel Hlaváček, art corporation Sursum, the second generation of Czech symbolists, František Drtikol, Czech cubo-expressionism

Obsah

1	Úvod.....	9
2	Biblický příběh Salome a jeho ikonografie.....	12
3	Doba a milieu pro zrod symbolismu a dekadence.....	21
4	Obecná charakteristika symbolismu a dekadence.....	24
5	Femme fatale a symbolistně – dekadentní estetika.....	29
6	Formování obrazu ženy ve druhé polovině 19. století.....	32
7	Typy osudových žen a psotavení Salome mezi nim.....	37
7.1	Mytické a historické femmes fatales.....	37
7.2	Biblické femmes fatales.....	39
8	Zrod symbolistně dekadentní Salome v díle Gustava Moreaua.....	43
9	Literární podoby Salome.....	49
9.1	Heinrich Heine	50
9.2	Stephane Mallarmé.....	51
9.3	Gustave Flaubert.....	52
9.4	Jules Laforgue.....	53
9.5	Joris Karl Huysmans.....	54
9.6	Oscar Wilde.....	56
10	Aubrey Beardsley a Wildova Salome.....	59
11	Téma Salome v českém prostředí.....	63
11.1	Vstup symbolistně – dekadentních témat do českého umění prostřednictvím časopisu Moderní revue.....	65
11.2	Femme fatale v díle Karla Hlaváčka.....	68
11.3	Salome v díle českých umělců před rokem 1910.....	70
11.4	Salome a další femmes fatales v díle českých sochařů.....	76
11.5	Salome v tvorbě skupiny Sursum.....	77
11.6	Salome a český kuboexpresionismus.....	84

11.7	Salome v českém salonním umění.....	86
11.8	Salome v díle Františka Drtikola.....	87
12	Závěr.....	91
13	Seznam pramenů a použité literatury.....	94
14	Seznam vyobrazení.....	100
15	Obrazové přílohy.....	107

1. Úvod

Příběh židovské princezny Salome se stal předmětem zájmu historiků umění už nespočetněkrát. Především v zahraniční literatuře byla tomuto tématu věnována nemalá pozornost v souvislosti s neutuchající snahou charakterizovat dobu druhé poloviny 19. století, především pak její konečnou fázi, kterou dnes označujeme francouzským termínem *fin de siècle*. Právě v tomto pro dějiny umění natolik komplikovaném a poměrně krátkém časovém údobí, zasahujícím i do počátku 20. století, se rodí, zraje, ale také pomalu vyhasíná kult Salome jako ztělesnění představ o dokonalé „femme fatale“ se všemi jejími protikladnými vlastnostmi, umělce na přelomu století však nesmírně fascinujícími.

Postava Salome představovala pro umění doby *fin de siècle* výjimečně atraktivní téma, které bylo ve druhé polovině 19. století nově přehodnoceno především francouzskou kulturou. Vzhledem k tehdy pevnému a symbiotickému provázání světa literatury s výtvarným uměním bylo třeba v této práci pojmut motiv Salome v co největší šíři a neomezovat se pouze na oblast výtvarného umění, ačkoliv ta zůstává naším hlavním zájmem. Proto je součástí této studie také snaha zachytit nejenom výtvarné, ale i literární kořeny tématu Salome a poukázat tak na tehdy zcela přirozený vztah krásné literatury a poezie k malířství a sochařství.

Biblická princezna Salome v sobě ale neodrážela a nemísila jen představy ze světa umění a literatury. Jako ve většině případů se i sem projektovala různorodá problematika doby konce století, jež zajímala nejenom tehdejší umělce a intelektuály. Řada nových vědeckých poznatků z přírodních disciplín, rostoucí význam psychologie a některé myšlenky tehdy nadšeně přijímaných filozofů, to vše se zrcadlilo v umění konce starého a počátku nového století. V souvislosti s analýzou postavy Salome jako inkarnace „femme fatale“ se tu pak mohou vynořovat možné odpovědi na otázky o měnícím se postavení žen ve společnosti a obecně otázky o vztahu a rozdílech mezi mužem a ženou, které dnes chápeme a označujeme jako genderové. Z jejich pohledu se snaží hlavně dnes řada humanitních oborů zkoumat i své objekty zájmu. Jsou proto tedy velmi aktuální a rovněž se nabízejí pro hlubší rozbor tématu postavy Salome v umění dekadence a symbolismu jakožto jeden z možných názorů na dané téma.

„Krise obodobí fin de siècle byla zkrátka spíše krizí genderu jakožto kulturní kategorie než krizí maskulinity samotné či krizí spjatou výlučně s ženskou otázkou. Tím, že feminismus zpochybnil již slábnoucí koncepce mužské, stejně jako ženské identity, spustil jakýsi dialektický proces vedoucí k modifikacím obojího. „Nová žena“ prostě patriarchát

*neohrozila, ale přímo i nepřímo zplodila to, co James Joyce v jiné souvislosti nazval „novým ženským mužem“.*¹

I do této kategorie by mohla spadat nová osudová žena řady umělců a nová Salome, tak jak ji viděla doba na konci 19. a počátku 20. Století, a také toto hledisko se pokusím v následující studii neopominout jako jeden z možných přístupů k dané problematice.

Ve výtvaném námětu postavy Salome mohli umělci řešit i určitá velmi důležitá obecná témata své tvorby, jako je pojmání ženského aktu a tělesnosti. Orientalismus a touha zobrazovat exotické byly ve výtvarném umění přelomu století také stále ještě nevyčerpanými zájmy, které se ve vztahu k ztvárnění židovské princezny, hlavně v podání jejího odění a prostředí, do něhož je postava zasazena, nabízely. Podobně také tanec se stal, po Křtitelově hlavě na míse, hlavním atributem Herodiadiny dcery a jejím mocným ženským nástrojem ke svádění mužů. Všechny tyto motivy, jež se uplatňovaly v ikonografii Salome, pak lze ilustrovat řadou velmi známých vyobrazení na mezinárodní výtvarné scéně, především pak ve Francii, kde byla koncentrace všech možných Salome asi vůbec největší.²

Senzace, jež pak navíc vzbudila v 90. letech Wildeova hra a na niž úspěšně navázala například Straussova opera, učinila ze Salome téměř ikonu a pop idol své doby, který se přirozeně šířil jako jeden z hlavních a typických námětů symbolistně-dekadentního umění napříč celou Evropou. Symbolistní a dekadentní tendence zakotvily pak přirozeně i v českém prostředí. České umění především v dekadenci našlo „*autentický výraz uplatnění svých životních a tvůrčích zkušeností*“³, prostředek pomocí něhož bouralo tabu v oblasti sexuality a zpřetrhávalo vztahy s dřívějším, ještě nacionálně a obrozenecky orientovaným uměním, které podle dekadentně smýšlejících a tvořících umělců bylo málo opravdové a jen málo vyjadřovalo skutečnou duši a génia umělce.

Postava Salome se i pro české umělce stala typickou dekadentní antihrdinkou, již toužili nějakým způsobem ztvárnit, jejím prostřednictvím pak mohli vyjadřovat již výše zmíněná témata, „*od pohybové studie tance...po sepětí fenoménu lásky a smrti jako odrazu individuální psychologie tvůrce*“.⁴ Pro některé se pak hříšná židovská princezna stala jedním z motivů, jež po celou dobu své tvorby neustále opakovali a rozvíjeli, jak budeme mít

¹ Chandak SENGOPATA: Otto Weininger. Sexualita a věda v císařské Vídni, Praha 2009, 60.

² Jak dokazuje ve své studii Anthony Pym, „*the theme first gained at least quantitative importance in Paris and was then disseminated internationally...*“ Anthony PYM: The Importance of Salomé. Approaches to a fin de siècle Theme, in: French Forum 14, 1989, 313.

³ Tomáš VLČEK: Úvod, in: Vojtěch LAHODA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 VI/1, Praha 1998, 17.

⁴ Otto M. URBAN: Démon lásky, in: idem (ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, Praha 2003, 237.

možnost vidět v případě některých výtvarníků z umělecké skupiny Sursum či v díle fotografa Františka Drtikola.

Postava biblické Salome je také zajímavým tématem s potenciálem rozvíjet se do různých podob i v dalších uměleckých stylech a proudech, které na symbolismus v mnohém navazují, jako byl například surrealismus, ale i v těch, které s ním stylově nemají tolik společného. Salome tedy zůstává důležitým pojmem v umění konce století, kdy se nově formuje do podoby osudové ženy, jež v sobě snoubí krásu, smyslnost, perversi, krutost a smrt. Fascinace její postavou přetrvává pak ještě dlouho a v českém prostředí vrcholí v prvních desetiletích 20. století.

S ohledem na tyto zmíněné aspekty je proto následující text členěn na několik základních částí, které nám mají umožnit co nejlépe uchopit problematiku daného tématu. Od vyličení příběhu a jeho postav, stručné ikonografie jeho zobrazování napříč staletími až k nástinu pojmů dekadence a symbolismu v souvislosti s dobou, v níž se zmíněné umělecké proudy objevují, se dostaneme k literárním a výtvarným reprezentacím tohoto námětu. V další části si pak ukážeme, jakým způsobem byl námět Salome vnímán a rozpracováván českými umělci vycházejícími z osobitého uměleckého prostředí naší země.

2. Biblický příběh Salome a jeho ikonografie

Vhodná chvíle nastala, když Herodes o svých narozeninách uspořádal hostinu pro své dvořany, důstojníky a významné lidi z Galileje. Tu vstoupila dcera té Herodiady, tančila a zalíbila se králi Herodovi i těm, kdo s ním hodovali. Král řekl dívce: "Požádej mě, oč chceš, a já ti to dám." Zavázal se jí přísahou: "Dám ti, co si budeš přát, až do polovice svého království." Ona vyšla a zeptala se matky: "Oč mám požádat?" Ta odpověděla: "O hlavu Jana Křtitele." Dcera spěchala dovnitř ke králi a přednesla mu svou žádost: "Chci, abys mi dal ihned na míse hlavu Jana Křtitele." Král se velmi zarmoutil, ale pro přísahu před spolustolovníky nechtěl ji odmítnout. Proto poslal kata s příkazem přinést Janovu hlavu. Ten odešel, sál Jana v žaláři a přinesl jeho hlavu na míse; dal ji dívce a dívka ji dala své matce."⁵

Výše uvedená část z kapitoly Smrt Jana Křtitele, která se nachází v novozákonním Markově evangeliu, líčí příběh, jenž je ve světě biblické ikonografie a v křesťanském umění velmi dobře znám a také hojně zastoupen četnými vyobrazeními. Zavádí nás do království Galileje a Pyreje, jemuž v letech 4 před - 39 po Kristu vládl tetrarcha Herodes Antipas.⁶

Onen mocný muž byl při oslavě svých narozenin, jak zmiňuje evangelium, okouzlen tancem dcery své ženy Herodiady natolik, že byl ochoten za pohled na její ladné pohyby slíbit cokoli, po čem jen tato mladá židovská princezna zatouží. Zcela nezvykle si však za svůj taneční výkon mladá tanečnice vyžádala na příkaz matky podivnou odměnu, kterou se pro ni stala hlava Jana Křtitele.

Svatý Jan Křtitel, poslední a největší z proroků, pravoslavnou církví označovaný též za Předchůdce neboli Prodromos, je tedy zastižen smrtí, která má příčinu ve svůdném tanci mladé dívky. Ona mladá dívka však v Písmu svatém není ničím jiným než pouhým nástrojem v rukách své matky Herodiady. A možná proto není ani v jednom z evangelií, kde se hovoří o Křtitelově smrti, její jméno vůbec vysloveno.

Jak Matoušovo, tak i Markovo evangelium, dva základní prameny pro ikonografii příběhu, mluví totožně o Salome jako o „dceři Herodiady“, její vlastní jméno však nikde nezmiňují. Odkud se tedy vzala Salome, jež je s onou dcerou Herodiady ztotožňována a kterou známe z řady uměleckých výtvarných děl, nesoucích jako titul právě toto jméno?

O jakési Salome, která byla dcerou Herodiady, je možné se dočíst až z díla židovského historika Josefa Flavia, žijícího přibližně v letech 37/38-100 našeho letopočtu. Ten její jméno

⁵ Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Mk 6, 21-28, Praha 1994, 46.

⁶ Frederick F. BRUCE: Herod Antipas, Tetrarch of Galilee and Peraea; in: The Annual of Leeds University Oriental Society 5 (1963/65), 7.

zmiňuje ve svých *Židovských starožitnostech*. Toto rozsáhlé dílo, v řeckém originálu známé jako *Iúdaiké archaiologiá*, ve dvaceti knihách mapující židovské dějiny, je tak významným pramenem doplňujícím kratičký novozákonní příběh řadou jmen a příbuzenských vztahů. Josef Flavius pak popisuje v jedné z kapitol 18. knihy podrobně situaci a poměry za vlády Heroda Antipy.⁷

Herodes Antipas vystupuje v evangeliích především jako ten, kdo si vzal Herodiadu, ženu svého bratra Filipa.⁸ Právě onen sňatek s Herodiadou byl ale příčinou kritiky Jana Křtitele vůči tetrarchovi. Neboť jak se píše v Markově evangeliu: „...a Jan mu vytýkal: „Není dovoleno, abys měl manželku svého bratra!““⁹ Téměř shodný text je také obsažen v evangeliu Matoušově.¹⁰

Herodiada je ve Flaviově textu rovněž zmíněna. V *Židovských starožitnostech* je popsána jako žena Heroda- Filipa, s nímž se nechala ještě za jeho života rozvést, aby se mohla následně provdat za Heroda Antipu, tetrarchu Galileje. Nicméně Flavius hovoří v souvislosti s Herodiadou ještě o její dceři a právě zde uvádí pro nás důležité jméno Salome. Pokračuje i ve velmi stručném přehledu všech manželství této dívky. Ta si vzala nejdříve Filipa, tetrarchu Trachonitidy, s nímž však neměla žádné potomstvo. Po smrti Filipa se znovu provdala za Aristobula, kterému porodila tři syny.¹¹ Tím ale veškeré zprávy o Salome, dceři Herodiady, v zápiscích Josefa Flavie končí. Není zde žádná zmínka, jež by ji spojovala se smrtí Jana Křtitele, ačkoliv o pravděpodobné příčině smrti proroka se židovský historik také rozepisuje.

Janova smrt je zde uváděna spíše jako možný důvod obav některých Židů, kteří tvrdili, že Herodova porážka ve válce s arabským králem Aretasem byla způsobena Božím hněvem. Dle Flavie si Židé mysleli, že zničení Herodovy armády bylo potrestáním od Boha a znamením jeho nelibosti nad stětím Jana Křtitele, ke kterému dal rozkaz právě Antipas.¹² Ačkoliv tedy Flavius uvádí Heroda-Antipa jako toho, jenž dal zabít Jana Křtitele, o Salome jako o jednom z podnětů k tomuto činu se vůbec nezmiňuje a se smrtí Křtitelem ji nespojuje. Flaviovy *Židovské starožitnosti* tak v našem případě slouží spíše jen pro upřesnění rodových a příbuzenských vztahů postav, jež jsou hlavními aktéry v biblickém novozákonním vyprávění. Co však má pro nás určující význam, ať už je biblická Salome s tou historickou totožná, či nikoliv, je to, že na základě Flaviova díla nese dcera Herodiady konečně své vlastní jméno -

⁷ Flavius JOSEPHUS, transl. William WHISTON: *Antiquities of the Jews*, Book XVIII, in: *The Works of Flavius Josephus*, London s. d., 376 sqq.

⁸ Josef Flavius tohoto Filipa uvádí pod jménem Herodes. Jedná se tedy o Heroda-Filipa, který byl nevlastním bratrem z otcovy strany (Herodes Veliký). Idem, Book XVIII, Chap. V, 382.

⁹ Bible (pozn. 5), Mk 6, 18.

¹⁰ Idem, Mt 14, 4.

¹¹ JOSEPHUS (pozn. 7), Book XVIII, Chap. V., 383.

¹² Idem 382.

Salome,¹³ s níž bude nerozlučitelně spojována. Hlavním pramenem pro její ikonografii ale i nadále zůstávají již zmíněná evangelia.

Vrátíme-li se zpět k Matoušovu a Markovu evangeliu, abychom si stručně prošli děj příběhu, v němž Salome vystupuje, zjistíme, že jsou obě evangelia ve vyličení téhož příběhu téměř totožná. Většina novozákonních biblistů uvádí, že Matoušovo i Lukášovo evangelium z toho Markova vycházejí. Lze se tedy domnívat, že část Matoušova textu je tedy ve zkrácené podobě z Marka převzata.¹⁴ I tak lze ale mezi oběma nalézt některé menší rozdíly. Liší se především v pojetí postavy Heroda.

Matouš píše, že tetrarcha Herodes by býval Jana rád nechal popravit, ale obával se reakce lidu, jenž považoval Jana za proroka (*Mt 14,5*). Marek naopak zmiňuje, že sám Herodes Křtitele považoval za svatého, moudrého a spravedlivého, a proto ho také chránil (*Mk 6, 21*). Není zde řečeno, že by se bál reakce lidu, ale spíše je zde tušena Herodova osobní fascinace světcem, po jehož smrti touží více jeho žena Herodiada než tetrarcha sám, kdežto v Matoušově evangeliu podobný pohled Heroda Antipy na postavu Jana Křtitele postrádáme. Tak jako Pilát Pontský nijak netouží po smrti Ježíše Krista a je na pochybách, podobně i Herodes se brání dát rozkaz k popravě Jana Křtitele, což lze v náznaku vyčíst i z Markova evangelia. Tento nerozhodný pochybující Herodes se pak stane zajímavou postavou na řadě vyobrazení spojených s legendou o Salome a Janu Křtiteli.

Vzhledem k zcela neoddiskutovatelnému významu postavy Jana Křtitele pro křesťanský svět se setkáváme s jeho prvními výtvarnými ztvárněními již brzy. Především na Východě mu byla jako předchůdci Krista věnována daleko větší pozornost a úcta, než tomu bylo v západní církvi. To se projevilo na četných vyobrazeních, kde se Jan Křtitel již velmi brzy objevuje jako samostatná postava.¹⁵ Během křížáckých výprav pak jeho kult dále neobyčejně vzrůstá. Scény ze života Jana Křtitele se v rámci novozákonního vyprávění stávají neoddělitelnou součástí celého příběhu Ježíše Krista. Nejčastěji se v křesťanském umění setkáme se scénami, jako je zvěstování Křtitelova narození jeho matce Alžbětě a otci Zachariášovi, navštívení Panny Marie nebo Janovo kázání v Judské poušti. Ústředním

¹³ Salome je počítanou formou hebrejského jména, jehož kořenem je slovo pokoj, tedy šalom. V překladu by tak jméno Salome mohlo znamenat „pokojná“. Některé prameny uvádí jako další možný výklad jména „pokoj Sijónu“. V každém případě je Salome v podstatě ženským ekvivalentem mužského jména Šalamoun. I jeho základem je hebrejské slovo pokoj. Šalamoun tak v překladu nejspíš znamená „Pokoj jeho“ (Hospodinův)¹³. Salome tedy byla tou, která byla klidná, mírná či pokojná. Jan HELLER: Šalamoun /Salome, in: Výkladový slovník biblických jmen, Praha 2003, 451/537.

¹⁴ John R. DONAHUE/Daniel J. HARRINGTON, transl. David HOFFMAN: Sacra Pagina. Evangelium podle Marka, Kostelní Vydří 2006, 15-16.

¹⁵ Například ikona Jana Křtitele z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji datována kolem 6. století, dnes v Muzeu západního a orientálního umění v Kyjevě.

zobrazením, kde se vrcholně protíná a vysvětluje úděl Jana a Krista, je pak křest v Jordánu. Malá mozaika příběhů ze života toho, jenž zvěstoval příchod Spasitele se pak uzavírá jeho mučednickou smrtí, při níž hraje jednu z hlavních rolí dcera Herodiady, princezna Salome.

Ta je již od počátku středověku zobrazována jako dívka nesmírné krásy a vznešeného původu. Je to vyjádřeno především v pojetí jejího odění, které často bývá velmi zdobné a přepychové. Zdůrazňuje tak její příslušnost ke královskému rodu. Co charakterizuje dále postavu Salome ve středověku, je již zmíněný tanec. Zajímavá pojetí její figury při tanci, jež se podobá téměř akrobatickému vystoupení, lze nalézt v několika uměleckých dílech 11. až 14. století. Dveře baziliky *San Zeno Maggiore ve Veroně* [1] jsou toho důkazem. Na reliéfu je zde Salome při tanci zobrazena v takovém záklonu, že její silueta téměř vytváří kruh. Podobně je tomu i v anglickém žaltáři z počátku 13. století [2]. Pružnost a ohebnost, s kterou je figura zobrazována, může evokovat hadí pohyby a hada jako symbol hříchu. Na tympanonu *katedrály v Rouenu* [3] zase Salome tančí na rukou s nohama zakloněnými ve vzduchu a v benátské *katedrále San Marco* [4] se její taneční pomůckou dokonce stává hlava Křtitele.

Za povšimnutí může stát i výtvarné zobrazení hostiny. V evangeliích se píše, že Salome tančila na oslavě Herodových narozenin, které tetrarcha pojal jako velkolepou hostinu. Na stolech tak lze spatřit nádobí všeho druhu, v čele sedí Herodes s chotí a oba se kochají tancem mladé dívky. Scéna, kdy princezna tančí před královským párem a jeho hosty, je ale jen jedním z možných vyobrazení její postavy v příběhu o smrti Jana Křtitele.

Jiným typem se stává sama scéna popravy proroka, při níž Salome povětšinou asistuje a v rukou drží zmíněnou mísu, na níž má být hlava přinesena. Stětí bylo v celém příběhu tou nejdramatičtější a nejbrutálnější scénou. Ve středověku můžeme sledovat vypjaté naturalistické pojetí tohoto aktu, kde krev řinoucí se z trupu Jana Křtitele a samotné tělo bez hlavy působí velmi expresivně. Barokní malířství tento motiv opět rozvíjí ve své přirozené dramatickosti a vypjaté emocionalitě, tak jak to můžeme vidět na fresce od Giovanniho Battisty Tiepola v *kapli v Bergamu* z let 1732 až 1733 [6].

Co se týče výtvarného řešení, ve středověku a v renesanci se setkáváme také se stmelením jednotlivých scén příběhu do jediného obrazového plánu. Ve výsledku to znamená, že postava Salome se na jednom vyobrazení vyskytuje vícekrát. Ve většině středověkých iluminovaných rukopisů, na freskách a oltářních deskách je pak nejčastěji dělicím prvkem jednotlivých scén zobrazená architektura. Ale i ta je často potlačena, jak to vidíme například na fresce Filippa Lippiho z let 1452-65 v *katedrále v Pratu* [5] nebo malbě Benozza

Gozzoliho z let 1461-2¹⁶, kde se scény prolínají jakoby v jednom okamžiku [7]. Jak je známo, italští renesanční mistři navíc kladou důraz na rozevlátou draperii, která tanec Salome výrazně charakterizuje. Lze to opět pozorovat na již zmíněné fresce od Lippiho nebo na reliéfech od Donatella, [8] na kterých mají vyobrazení hostiny a postavy Salome až jakýsi dvorský charakter.¹⁷

V průběhu středověku se objevilo i několik zcela nových motivů, které zajímavým způsobem příběh obohatily a dodaly mu ještě větší kurióznosti a morbidnosti, než měl doposud. Na základě textu sv. Jeronýma se například dovídáme, že potom, co královna Herodiada obdržela Křtítelovu hlavu, vzala jehlu a propíchla mu jí jazyk.¹⁸ Tím byla symbolizována odplata vůči Křtítelovi, jenž proti jejímu způsobu života a svazku s Herodem vznášel svým jazykem jen ostrou kritiku, která nemohla být hrdé a pyšné židovské královně ani trochu příjemná. Nakolik se tento motiv stal oblíbeným, můžeme vidět na řadě příkladů.

Miniatura, kterou vyhotovil ilustrátor takzvané *Bible Historiale* Jean Bondol se svou dílnou v roce 1372,¹⁹ zobrazuje jak výjev z Herodovy hostiny, tak stětí Jana Křtitele v jednom obrazovém plánu. [9] Salome zde přináší hlavu proroka, do které Herodiada zapichuje nožík, a na základě toho se pak na Křtítelově čele objevuje krev. Stejný výjev můžeme pozorovat i na části *deskového oltáře Jana Křtitele* od Quentina Massyse z let 1507-1508 [10]. Podobně je tomu i na deskovém obraze [11] z roku 1496, který se dnes nachází v Museu Mayer van den Bergh v Antverpách. Juan de Flandes zde znázornil Herodiadu s tetrarchou, kterému je hlava přinášena mladičkou Salome. Ačkoliv hlava ještě neleží na stole, královna už se chápe jehlice, a držíc ji podobně jako pero, chystá se svůj nástroj zabodnout do mrtvého obličeje. Tento motiv ale nebyl oblíbený jen ve středověku. Ve výtvarném umění přetrvává ještě dlouho a s novou výrazovostí se ho chápe baroko. Dva příklady umělců různých proveniencí z přibližně stejné doby ke stvrzení postačí.

Jedním z nich je největší z vlámských mistrů Pieter Paul Rubens a tím druhým italský malíř Francesco Cavaliere Cairo. Rubens ztvárnil část z příběhu Jana Křtitele hned několikrát. Na jednom ze svých raných děl [12] z roku 1608 zobrazil dokonce Salome už takovým způsobem, jak se s ní budeme setkávat na zobrazeních z 2. poloviny 19. století, tedy jako sebevědomou dívku, která se za svoje rozhodnutí, jež připravilo o život proroka, vůbec

¹⁶ <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg4/gg4-41582.html>, vyhledáno 10. 5. 2010.

¹⁷ Udo KULTERMANN: The „Dance of the Seven Veils“. Salome and Erotic Culture around 1900, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No.53 (2006), 188.

¹⁸ L. BURCHARD: Rubens' 'Feast of Herod' at Port Sunlight, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 95, No. 609 (Dec., 1953), 384.

¹⁹ Uloženo v Koninklijke Bibliotheek v Haagu; <http://www.kb.nl/manuscripts/iconclass/73C1335>, vyhledáno 11. 4. 2010.

nestydí a setnuté hlavy už se dávno neštítí. I zde můžeme vidět onu hru s Křtitelovým jazykem. Služebná vytahuje jazyk z úst a ukazuje ho Salome. Ze scény na obraze a především z gesta princezny bychom pak mohli vyčíst, že Salome ještě posmrtně hlavě na talíři vytýká její kritiku proti své matce a jejího sňatku s Herodem.

Rubensova *Hostina Herodova* [13] z let 1635 až 1638, dnes ve Skotské národní galerii,²⁰ představuje výjev, kdy v centru obrazu můžeme vidět stojící Salome v rudých šatech poukazujících svou barvou na Křtitelovu prolitou krev. Její postava tvoří výraznou vertikálu v kompozici celého obrazu, a stojí tak v protikladu k horizontále, již tvoří stůl a okolo něj sedící hosté spolu s královským párem. Herodiada naopak ve žlutých šatech symbolizujících kacířství, odpadlictví či hanbu, míří pravou rukou, v které drží vidličku, k prorokově hlavě na míse. Hlava tak působí, jako by byla jen jedním z chodů hostiny, který se chystají hosté v čele s královnou ochutnat. Herodiada se přitom obrací se zálibným pohledem směrem k Herodovi. Ten možná naznačuje v zamyšleném a pochybovačném gestu svůj nesouhlas a opovržení nad takovým druhem zábavy.

Italský malíř Francesco Cavaliere Cairo byl představou pomstychtivé a hrůzné Herodiady fascinován snad ještě více. Záliba ve ztvárnění této postavy se u něj projevila hned v několika malbách, které se vyznačují vypjatou emocionalitou, pro jeho díla tolik typickou. Herodiada je vždy pojata téměř ve stavu jakési extáze. Toto její extatické rozpoložení se objevuje na třech Cairových velkých plátnech převážně z 30. let 17. století. Všechna tři plátna ukazují ženy stejného či podobného vzezření a věku, s hlavou výrazně zakloněnou dozadu a se zavřenýma očima. Jeden z obrazů, který je dnes chován v Museum of Fine Arts v Bostonu, navíc nepostrádá onen zmíněný motiv hrátky s Křtitelovým jazykem, kterého se Herodiada ve stavu vytržení pevně drží levou rukou [14]. Tento obraz byl dokonce v roce 1853 prezentován v bostonském Athenaeu jako dílo Caravaggiovo.²¹

Ačkoliv nejznámější jsou Cairova zpodobení Herodiady na plátnech v Museum of Fine Arts v Bostonu, v Pinacoteca Civica di Vicenza a v Metropolitan Museum of Art v New Yorku, je třeba zmínit, že také milánská Biblioteca Ambrosiana uchovává drobnou Cairovu kresbu s tímž námětem [15].²² V katalogu je prezentována ale jako *Salome s hlavou Jana*

²⁰ http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/5382/, vyhledáno 12. 4. 2010.

²¹ http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?review=true&id=32243&coll_keywords=Francesco+Cairo&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=1&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1, vyhledáno 11. 4. 2010

²² http://italnet.library.nd.edu/ambrosiana/webpubsql_ambros_eng.pl?email=no&totalrows=3&firstrec=0&artist=&title=Salome&media=&description=&provenance=&reason=&subject=&bibliography=&accession=&ndcatno_lower_op=%3D&ndcatno_lower=&ndcatno_join=AND&ndcatno_upper_op=%3C%3D&ndcatno_upper=&ord

Křtitele, ačkoliv se může daleko pravděpodobněji jednat o Herodiadu, což by bylo Cairovi vzhledem k názvům předcházejících zmíněných maleb bližší.

Z těchto dobových vsuvek začleňujících se také prostřednictvím výtvarného umění do tradičního novozákonního vyprávění je pak možné vyvodit, jakým způsobem byla postava Herodiady nahlížena. Za hlavního iniciátora smrti proroka byla totiž považována ona. Salome byla v tomto případě ještě stále okrajovou figurkou, poslušnou a v zásadě ještě nevinnou dcerou daleko proradnější a svých skutků si zcela vědomé matky Herodiady. Proto když Salome předstupuje ve středověkých zobrazeních před Heroda se svým požadavkem získat hlavu proroka na míse, působí toto její gesto často spíše jako prosba než žádost či přání získat to, co jí po daném slibu právem náleží.²³

Může se tedy zdát, že to byla spíše žena Heroda, kdo dráždil mysl diváka a kdo se stal v lidových vyprávěních prototypem čarodějnice. V té době byla obecná zaujatost pro postavu Herodiady pravděpodobně větší, než tomu bylo u její dcery. V případě Salome tu byl ale pro výtvarné umění velmi lákavý kontrast, který nalézáme od dob vrcholné renesance především v italské malbě a kterého nemohlo být u zobrazení její matky nikdy plně dosaženo. Herodiada je ztělesněním zla par excellence, ale je již matkou, zralou ženou. Naopak postava Salome oplývá neposkvrněností mládí a poslušností. Kouzlo obrazů, z kterých shlíží postava princezny držící mísu s hlavou, spočívá v protikladu její nevinné krásy k odpudivé a morbidní zakrvavené sřáté mužské hlavě. Jedná se zde o dva prvky, jež jsou si na stupnici estetická natolik vzdáleny, že by mohly být protipóly. V tomto spojení kontrastů pak najdou nebývalé zalíbení, jak si ještě blíže ukážeme, právě umělci na přelomu 19. a 20. století. Herodiadu tak téměř svrhnu z piedestalu svého zájmu a na místo ní postaví výhradně její dceru.

V pozdějších renesančních zobrazeních se pak Salome konečně stává plnohodnotnou postavou. Nehraje už jen jednu z vedlejších rolí při zobrazení událostí ze života Jana Křtitele. Stává se hlavním motivem obrazu. V tom případě se ale i postava proroka transformuje. Jeho hlava na míse se tehdy stává princezniným zcela jasným a výmluvným atributem. Příklady, kde je zobrazena Salome v krásném odění s nevinným pohledem laně, jak drží mísu s Křtitelovou hlavou, je velké množství. Na některých z nich dívka svou tvář od prorokovy hlavy odvrací, tak jako tomu je v řadě variací *Salome* od Bernardina Luiniho, [16] jinde naopak bezděčně přihlíží, jak to můžeme vidět na obrazech Andrey Solaria [17].

erby=artist&offset=10&page=detail&config_file=%2Fmnt%2Fitalnet%2Fambrosiana%2Fconfig_files%2Fconfi
g_file.txt , vyhledáno 11. 4. 2010

²³ Takový dojem vyvolává i scéna na deskovém obraze od Giovannio di Paola z let 1455-60 v Art Institute of Chicago zobrazujícím Salome, jak žádá o hlavu Jana Křtitele.
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/16166> , vyhledáno 11. 4. 2010.

Tato zobrazení se v mnoha případech neobejdou bez dalšího zajímavého ikonografického prvku, jímž se stává postava kata. Malíři měli často snahu ho podat ho jako ten nejohrovenější typ muže. Na plátnech tak princezně často sekunduje svalnatá postava v otrhaném oděvu s nehezkou hrubou tváří, někdy ztvárněnou až na hranici karikatury. Velkýma drsnýma rukama se chápá hlavy, která už nejeví žádné známky života. I tato postava vytváří přitažlivý kontrast ke kráse a nevinnosti židovské princezny.

Vzhledem k tomu tedy, jak malá zmínka je postavě Salome v Bibli věnována, se může jevit jako pozoruhodné, kolik variací jejího vizuálního ztvárnění můžeme od počátku středověku na poli výtvarného umění nalézt. Salome je zobrazována jako tanečnice na Herodově oslavě narozenin, jako dívka asistující při popravě, jako poslušná dcera předstupující s již sřatou hlavou před královský pár a jeho hosty, anebo na mnoha plátnech jako portretovaná urozená mladá dáma s poněkud nevšedním atributem. Proto také nástin toho, jak se vyvíjela ikonografie postavy Salome, má v této práci své opodstatnění.

Je málo pravděpodobné, že by umělci, kteří vytvářeli postupně od 2. poloviny 19. století ze Salome nový mýtus, přiřkli jí nové atributy a pozměnili tak celkové vyznění jejího charakteru, vůbec neznali v historii výtvarného umění již dobře známá zpodobení židovské princezny nebo se někteří z nich jimi alespoň minimálně neinspirovali. I kdybychom chtěli umenšit význam tohoto tvrzení a považovali inspiraci umělců moderní doby u starých mistrů za minimální, což v řadě případů také platí, nelze tak jednoduše popřít fakt, že se často těmito již nesčetněkrát ztvárněnými postavami Salome z dob středověku, renesance a baroka inspirovali literáti 19. století, kteří sehráli při vytváření vizuální podoby židovské princezny jako nové „femme fatale“ na přelomu 19. a 20. století také důležitou roli.

Například Oscar Wilde pečlivě hledal ideální předobraz své literární Salome v řadách jejích zpodobení a je patrné, že pro ztvárnění své hry se snažil co nejvíce rozšířit své znalosti ikonografie této postavy z oblasti výtvarného umění. Znal tedy velmi dobře Salome od Leonarda, Dürera, Rubense a mnoha dalších.²⁴ Stejně tak francouzský malíř James Tissot, žijící v letech 1836 až 1902, přiznal, že se jedním z inspiračních zdrojů pro výtvarnou podobu jeho Salome stala akrobaticky ztvárněná postava princezny na tympanonu katedrály v Rouenu.

Jak dokazují zmíněné případy, Salome se až do poloviny 19. století jeví být daleko více tématem výtvarným nežli literárním. Vzhledem k oblibě Jana Křtitele a v rámci tendence neustále si připomínat jeho příběh, se člověk mohl setkávat se Salome v řadě iluminovaných rukopisů, na oltářích, reliéfech a sochách či na deskách a plátnech obrazů. Její postava se tak

²⁴ Richard ELLMANN: Oscar Wilde, New York 1988, 342.

stala jednou z mnoha biblických a ikonograficky dobře srozumitelných figur. Zobrazení dcery Herodiadiny nechybělo v repertoáru téměř žádného významnějšího umělce, a proto jsem se rozhodla prostřednictvím několika nejsignifikantnějších děl na tento fakt upozornit a rozebrat ikonografii Salome tak, jak se vyvíjela až do oné osudné doby, kdy tuto biblickou dívku nechali umělci a literáti proměnit v nový typ ženy, ženy osudové. To se ale děje až tehdy, kdy pro tuto transformaci nastává vhodné klima. Jeho vznik je vyvolán řadou různých faktorů vyrůstajících z politické, společenské a umělecké situace dané doby.

Proto, aby tento přerod Salome ze světa křesťanského umění do světa symbolistního a dekadentního byl snáze pochopitelný, budu se v následující kapitole snažit stručně nastínit společensko-kulturní a uměleckou atmosféru doby konce 19.století se všemi těmi jejími rysy, jež by mohly přinést určité objasnění.

3. Doba a milieu pro zrod symbolismu a dekadence

O Salome se běžně tvrdí, že je postavou, kterou znovu oživily umělecké směry či tendence, jež označujeme za dekadentní a symbolistní. Už v předchozí kapitole bylo naznačeno, že Salome se nově objevuje jako přitažlivý umělecký námět právě v době, kdy se tyto proudy chápou světa literatury, výtvarného umění, ale i životní filozofie jedinců. Není však tak snadné oba proudy stručně definovat. Pokusím se o to především z hlediska obsahového, protože ho považuji v tomto případě za určující a hledisko formální více či méně pominu i vzhledem ke komplikovanosti uplatnění tohoto kritéria na oba zmíněné umělecké směry.

Na další komplikace můžeme také narazit, pokud budeme od sebe chtít dekadenci a symbolismus nějak jasně a výrazně diferenciovat, opět ať už po stránce formální, či obsahové. V případě námětu legendy o Salome je proto vhodné zmínit ta témata, jež byla dekadenci a symbolismu naopak společná. Nebyly to ale jen stejné či podobné motivy, prostřednictvím nichž se symbolismus a dekadence prolínají, je to i doba, z níž oba směry společně vyrůstají a právě díky níž mají tolik společného. Potom tedy nezáleží, budeme-li vnímat dekadenci jen jako odnož symbolismu, jako jednu z jeho tváří nebo budeme-li klást symbolismus a dekadenci vedle sebe jako dvě souběžné tendence, které formují kulturu konce 19. a ještě počátku 20. století.

Druhá polovina 19. století a především jeho poslední čtvrtina s sebou přináší řadu změn, z nichž ty, které se udály na poli umění, nás zajímají nejvíce. Jsou však jen jedním z mnoha aspektů tohoto komplikovaného přetváření ústího do zrodu nové, moderní kultury 20. století. Industrializace, rozvoj měst a s tím související rozvrstvení společnosti do nových tříd byly změny, které se dotýkaly všech.

Druhá polovina 19. století je i dobou, kdy se nutně vynořují otázky národní identity²⁵ nebo vztahu mezi pohlavími.²⁶ Rozvoj vědy a nových technologií je stále rychlejší a neodvratnější, avšak optimismus, který jej zpočátku doprovázel a měl své kořeny v racionalismu a pozitivismu, se začíná pomalu vyčerpávat. Filozofie osvícenství, která věřila v rozum člověka jako v nejmocnější hybnou sílu a činitele přetvářejícího svět kolem nás ve prospěch pokroku, byla nucena od konce 18. století postupně ustoupit myšlenkám romantismu, který vyzdvihoval takové stránky člověka, vůči nimž intelekt zůstával upozaděn. Do popředí zájmu se dostávaly naopak iracionální aspekty lidské duše. Cít,

²⁵ Michelle FACOS: *Symbolist Art in Context*, Berkeley 2009, 147.

²⁶ Idem 6.

intuice, subjektivita, síla snů a osobních prožitků, touha po záhadném a nevysvětlitelném. To jsou jen obvykle zmiňované pojmy sloužící ke stručné charakteristice romantismu jakožto uměleckého a filozofického směru první poloviny 19. století. A byl to právě romantismus se všemi těmito vlastnostmi, v němž nacházeli symbolistní a dekadentní umělci řadu inspiračních zdrojů pro svou tvorbu. Proto se objevují i teorie, v kterých jsou dekadence a symbolismus chápány jako pozdní stadium či vyústění romantismu.²⁷

Mezi prvními projevy romantismu a vyvrcholením symbolismu však stojí ještě časový úsek několika desítek let, kdy umění a literaturu ovládnou směry, jako jsou realismus, naturalismus či impresionismus. Svět v období 19. století tak podléhá v poměrně krátkém časovém údobí neuvěřitelnému množství proměn. Všechny tyto změny spolu ale nějakým způsobem souvisí a v případě umění musely nutně přinést i nový pohled na témata, jež do té doby umělci ztvárňovali způsobem, který byl už dlouho zavedený, a často proto také považovaný za banální. Nově proměněný svět však díky vědeckým, politickým a společenským revolucím narušil doposud tradiční vnímání těchto témat. Proměna biblické židovské princezny, která je nástrojem v rukou mocnějších, do podoby krvežíznivé a smyslné svůdkyně bez zábran je jedním z důkazů tohoto přerodu ve světě umění.

Již zmíněné ismy krácejí v dějinách umění za sebou většinou tak, že následující směr často vzniká z potřeby reagovat nebo se vymezovat vůči uměleckému proudu, který jemu samému předcházela a být tak z velké části jeho protikladem. Podobně to platí i o symbolismu ve vztahu k předchozímu. „*Jestliže v literatuře byl symbolismus reakcí na naturalismus, pak ve výtvarném umění byl negací impresionismu.*“²⁸ Můžeme ho tedy primárně chápat jako reakci na směry projevující se v umění druhé poloviny 19. století.

Nebylo by ale správné domnívat se, že ony proudy spolu nemají vůbec nic společného a stojí k sobě jen v protikladu. Ve své době je totiž všechny spojovala alespoň snaha vymanit se z područí a konvenčnosti akademické umělecké tvorby a ukázat na nové hodnoty v umění, jež především institucionalizované malířství a sochařství nebylo schopné docenit. Se všemi společenskými, politickými a dalšími změnami, které transformovaly podobu Evropy 19. století se nedalo očekávat, že bude umění nadále ve stejném vztahu k státu, církvi či bohaté šlechtě, jejichž představitelé doposud tvořili hlavní základnu pro zadávání uměleckých zakázek.

Například každoročně pořádané Salony v Paříži, které organizoval stát spolu s uměleckými akademii, prezentovaly akademickou malbu na té nejvyšší úrovni a fungovaly svým

²⁷ Například Mario Praz ve své knize pojímá symbolismus jako stav agonie romantismu. Mario PRAZ: *The Romantic Agony*, New York 1933,4; FACOS (pozn. 25) 39.

²⁸ František ŠMEJKAL: Symbolismus, in: *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, 499.

způsobem jako hodnotící kritérium pro tehdejší umění, zároveň ovšem byly významnou kulturně společenskou událostí. Salonní výstavy a na nich prezentovaná umělecká díla se tradičně bohatě diskutovala na stránkách většiny předních francouzských deníků a revuí. To mělo zároveň nenahraditelný význam pro formování francouzské umělecké kritiky, která tak brzy udávala směr výtvarné kritice celé Evropy a stala se vzorem hodným následování i pro českou kulturu.

Nicméně i na Salonech se začala od poloviny 19. století objevovat díla, která se vymykala běžné umělecké produkci a znepokojovala tehdejší akademické malíře a kritiky, ať už příliš naturalistickým pojetím, podivně pojednaným námětem divákům zcela nesrozumitelným, nebo dalšími odchylkami, které se zdály být salonní akademické malbě naprosto cizí. V tomto ohledu měly zmíněné ismy mnoho společného a staly se skutečnými moderními směry, které se odmítaly podřizovat vládnoucím autoritám a ideologiím. To splňoval i symbolismus a dekadence.

Proto, abychom pochopili, proč postava Salome znovu a nově ožila právě v symbolismu a dekadenci a proč se stala typickou hlavní představitelkou mezi femmes fatales konce století, je třeba si také stručně nastínit základní charakteristiku symbolismu a dekadence, která následně pomůže lépe uchopit téma osudové ženy v umění období fin de siècle.

4. Obecná charakteristika symbolismu a dekadence

O symbolismu se dá hovořit jako o literárním hnutí, které se zrodilo ve Francii v poslední čtvrtině 19. století, rozšířilo se téměř do celé Evropy a zachvátilo i svět výtvarného umění. Za oficiální datum vzniku tohoto uměleckého směru se považuje 18. září 1886, kdy v literární příloze francouzského deníku Le Figaro předložil básník Jean Moréas svůj *Manifest symbolismu*, avšak symbolistické tendence se daly vystopovat v umění daleko dříve²⁹ a tady opět stojí za zmínku, že symbolismus navazuje v podstatě na romantismus, s nímž sdílí řadu společných témat. Především odsunutí racionální stránky věcí, únik před světem reality ve snaze odmítat zobrazování jen toho, co vidíme okolo sebe.

Symbolismus nechce být v žádném případě popisný nebo vyprávěcí, nechce pouze imitovat okolní svět. Nejde mu ani o zachycení prchavosti okamžiku jako impresionistům. Naopak touží zachytit vnitřní stavy duše, jako jsou emoce a nálady, tedy abstrakta, která jsou jen těžko vizualizovatelná. Nejsou to ovšem jen psychické stavy člověka, ale i ideje, sny a mýty. Imaginace umělce, jeho důraz na obrazotvornost a svět vnitřní fantazie jsou pro tvorbu symbolismu rozhodujícími činiteli. Symbolismus zjednodušeně řečeno usiluje o zobrazení toho, co se odehrává v nás samých, nebo toho, co není předmětem či součástí našeho objektivního vnějšího světa. K dosažení téhož využívá rozmanitých výtvarných prostředků, což nám neumožňuje, jak už jsem v minulých kapitolách předslala, vymezit ho jasně po stránce formální tak, jako to lze provést u jiných uměleckých směrů.³⁰

Symbolismus tak vytváří svůj vlastní svět mimo vnější realitu v době, která je naplněna úzkostí z pomalu končícího století. Se všemi svými pochybami a nejistotami se pak obrací k století budoucímu. Takový přístup k světu, jaký symbolismus zaujímal, nebyl ale ničím zcela novým a převratným. Jisté podobnosti můžeme vystopovat, jak už bylo několikrát předsláno, například v romantismu. Ještě lépe jsou ale hlavní ideje symbolismu odvoditelné z filozofie Arthura Schopenhauera nebo pozdějšího Friedricha Nietzsche. Oba se stali pro symbolisty i dekadenty téměř modlami, navíc ztělesňovali prototyp génia, tolik oslavovaného

²⁹ Amy DEMPSEY: Umělecké školy, styly a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním, Praha 2002, 41.

³⁰ Jak zmiňuje například Petr Wittlich: „*Symbolismus je příkladnou ukázkou stylového pluralismu takového stupně, že to dříve vyvolávalo dokonce zásadní pochyby o výtvarné hodnotě jeho projevů.*“; Petr WITTLICH: Břemeno snu, in: Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce. Rhythmus und Konstruktion, Praha 2003, 74-75. Podobně hodnotí problém formální stránky symbolismu i František Šmejkal: *Symbolismus si...nevytvořil svou vlastní, specifickou výtvarnou řeč, a to je také zřejmě důvod, proč byl starší, převážně formalistně orientovanou kritikou tak dlouho podceňován a přehlížen. Symbolistní výrazové prostředky tvoří jakousi mozaiku, složenou z mnohých osobních stylů jednotlivých autorů, kteří pro své potřeby asimilovali některé prvky dobové výtvarné mluvy.*“; František ŠMEJKAL: Sursum. Umělecké sdružení druhé symbolistní generace 1910-1912, Hradec Králové 1976, 11.

už romantiky, a také proto se jejich myšlenky tak mocně odrážely v umělecké tvorbě na konci předminulého století.

Dílo o generaci staršího Arthura Schopenhauera se začalo dostávat do obecného povědomí kolem roku 1850, tedy v době, kdy jeho pesimisticky založená filozofie dobře odrážela atmosféru a náladu v tehdejší Německu.³¹ Ve Francii, kolébce symbolismu, se stalo pro veřejnost jeho dílo známé v 70. letech 19. století prostřednictvím literárních novin.³² To, že se Schopenhauerovy myšlenky staly významným inspiračním zdrojem pro symbolisty a dekadenty, je celkem logické, přihlédneme-li opět k hlavním charakteristikám symbolismu a dekadence. Schopenhauerova filozofie pak pro ně ztělesňovala jasně formulované myšlenky vytvářející komplexní pohled na svět a podstatu bytí. Myšlenky, které se oni sami snažili ztvárnit umělecky - formou hudby, poezie, výtvarného umění. V Schopenhauerovi tedy našli potvrzení svého uměleckého úsilí. Svět je jen představou, jevem, k jehož podstatě se stejně nedobereme. „*Jediné místo, jež nám umožňuje vstoupit do nitra světa, je v nás samých, v individuu.*“³³

Schopenhauerovo zdůrazňování subjektivity, individuality a osamocenosti v touze odvrátit se od vnějšího světa, který představuje jen klam a věčné utrpení, bylo společnosti poslední čtvrtiny 19. století velmi blízké. Umělci navíc u filozofa oceňovali, jakou roli on sám umění prisuzoval. Jestliže na tomto světě má máloco význam, umění přece jen jakousi funkci zastává. Je pro nás útechou a díky němu se člověk stává „*poznávajícím subjektem oproštěným od vůle*“.³⁴ Úloha génia a umění byla v Schopenhauerově filozofii důležitá. Stejně tomu bylo také u o generaci mladšího Nietzscheho. Oba umění a obzvláště hudbu zbožňovali.

Vcelku totožné postoje nalezneme u obou filozofů i v případě jejich hodnocení opačného pohlaví. To mělo bezpochyby svůj základ v osobních zkušenostech, výchově a dětství Nietzscheho a Schopenhauera. Schopenhauerova matka Johanna byla známou literátkou, která udržovala kontakty s tehdejšími významnými uměleckými kruhy. Schopenhauer se s ní brzy rozešel a poté už se nestýkali. Nietzsche zase celé dětství vyrůstal bez otce v přísně protestanské rodině, obklopen výhradně ženami. Chybějící otcovská autorita a výrazně femininní prostředí, v kterém museli Nietzsche a Schopenhauer vyrůstat, tak daly základ jejich hluboké kritice ženského pohlaví, které se z jejich pohledu jeví jako pohlaví ve

³¹ Bylo to především tehdejší rozčarování revolucí z roku 1848, „...evropskou literaturou prošla vlna pesimismu a nadvláda hegelovské školy skončila“; Hans Joachim STÖRIG: *Malé dějiny filozofie*, Praha 2000⁸, 384.

³² FACOS (pozn. 25) 50.

³³ STÖRIG (pozn. 31) 386.

³⁴ Idem 390.

své podstatě méněcenné, pasivní, omezené výhradně na své sexuální potřeby a jehož jedinou smysluplnou funkcí na tomto světě je schopnost reprodukce.

Výrazný a neskryvaný antifeministický přístup byl tedy dalším ze společných bodů filozofie obou myslitelů, který ovlivnil celé symbolistické a dekadentní hnutí. Pokud se umělci ztotožnili s tímto pojetím ženy, muselo se to projevit i ve způsobu, jakým ji pojímali ve svých dílech. Pokusím se to podrobněji rozvést v dalších kapitolách a doplnit o teorie, které formovaly pohled na ženu přelomu století na základě nových vědeckých poznatků z oblasti biologie, psychologie a dalších vědeckých disciplín. Tyto teorie se také odrážely v ikonografii Salome, ale samozřejmě i dalších femmes fatales.

Jak šla doba pokročila a století směřovalo ke svému konci, tak také sílily pocity všeobecné nejistoty. Role náboženství se výrazně proměnila a řada lidí už nemohla dále věřit v to, co věda během celého 19. století tak úspěšně podkopávala a vyvracela. Lidé si potřebovali vytvořit nová náboženství a upnout se k novým jistotám. Sílicí vlna spiritismu, katolicismus v nové módní podobě nebo teozofie byly pro mnoho lidí kompromisem mezi rozporem vědy a náboženství. Pro umělce ale i ostatní se v této době stalo samo umění jejich náboženstvím. Na něj se obrátila pozornost všech. Víra v důležitost umění pro umění samotné mu dávalo formu náboženského vyznání. Umění znamenalo únik ze světa reality, ale také stáhnutí se z určité společenské třídy do ústraní a útočiště před dobovou politickou situací.³⁵ Lartpouirlartismus byl tedy fenoménem, v němž se dekadenti a symbolisté zhlédli. Umění už nemělo vzdělávat, nemělo vychovávat ani moralizovat.

Tato myšlenka byla blízká především dekadentům, kteří přímo odmítali moralizující a výchovnou funkci umění a hledali v něm vlastní, na společnosti nezávislé, hodnoty. Morbidnost, perverze, hedonismus a přehnaná erotika s vyhraněnou smyslností se brzy staly poznávacími znaky dekadentního umění, které přirozeně nemohly společnost nijak mravně zušlechťovat ani ji povzbuzovat k budování nového, lepšího světa. Proto ani nepřekvapí známý ortel, jež nad uměním vyřkl literát a dandy, považovaný za jednoho z největších dekadentů své doby, Oscar Wilde. *„Umělec nemá ethických sympatií. Morálná sympathie v umělci zaviňuje neodpustitelný manýrism stylu. Umělec není nikdy překvapen. Může vyjádřit všechno. Pro umělce, myšlenka a řeč jsou nástroji umění. Neřest a ctnost jsou jeho látkami.... Můžeme odpustiti člověku, že učinil užitečnou věc, potud, pokud se jí nepodivuje. Jedinou*

³⁵ Jak dále potvrzuje Carl E. Schorske: „Život pro umění se stal náhražkou života činů. Vskutku, jak se občanská činnost ukazovala být zbytečnou, stalo se umění téměř náboženstvím, zdrojem smyslu a duševní potravou.“
Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století, Brno 2000, 29.

omluvou, že byla učiněna neužitečná věc, jest podivovati se jí intensivně. Umění jest naprosto neužitečným.“³⁶

To, že tyto myšlenky velkou část společnosti pobuřovaly, jen stvrzovalo výlučnost dekadentních umělců a jejich vztah k středostavovským společenským vrstvám, jejichž hodnoty nejvíce napadali.³⁷ Odpor k masám a maloměšťácké morálce, vnímání společnosti jako hloupého stáda a odsuzování demokracie jako zhoubné síly s potenciálem zničit i umění vytvářely z dekadentů aristokraty par excellence.³⁸

Osobnost, která v tomto ohledu splňovala takřka všechny zmíněné znaky dekadenta, byl Charles Baudelaire. Baudelaireova estetika, jeho názory na svět umění a literatury formovaly další generace nejenom dekadentních umělců. Baudelaire jakoby ztělesňoval zrod modernismu v umění, a dekadence se tak u něj stala její manifestací.³⁹ Baudelaireovo literární dílo v sobě mělo to, po čem prahla duše dekadenta - pobuřovalo, bylo vyzývané, nebálo se ukázat ošklivost, chorobnost nebo perversi. Jak definuje vcelku výstižně Daniel Vojtěch, Baudelaire tak „zakládá estetiku umělého, to znamená vytvořeného, neimitativního výrazu, výrazu soustředěného k sobě samému, ke svým modalitám a jejich potencialitě.“⁴⁰

Ale i sám Baudelaire pro sebe objevil prototyp dekadenta, a to v americkém spisovateli romantismu Edgaru Allanu Poeovi. Poe jako málokdo před ním odhaloval ve svém díle chorobně drásavé a hrůzostrašné stavy či situace. Prostřednictvím Poea si pak Baudelaire především uvědomil rozkol mezi krásou, morálkou a pravdou.⁴¹ Jakýmsi potvrzením jejich společně sdílených názorů na tvorbu a umění byl i podobně tragický osud a závěr života obou umělců, který tak od dob romantismu znovu posílil statut umělce jako solitéra nepochopeného a odmítaného většinovou společností, jež není schopna ocenit velikost jeho génia.

Charles Baudelaire byl básníkem, kritikem, dekadentem, ale byl také Francouzem. Francouzi byli i ostatní prokletí básníci, například Paul Verlaine a Arthur Rimbaud. Z Francie pocházeli a celý svůj život zde prožili i Gustave Moreau, Odilon Redon nebo Puvis de Chavannes, tři malíři, kteří byli dlouho chápáni jako jakési poslední reziduum romantismu nebo právě jako prekursori symbolismu. Nicméně patřili spíše do generace starších umělců,

³⁶ Oscar WILDE: Předmluva k románu Portrét Doriana Graye, in: Moderní revue, č.1, ročník II, 3.

³⁷ Robert B. PYNSENT: Pátrání po identitě, Jinočany, 1996, 155.

³⁸ „Vysoké umění, jak prohlašují dekadenti, je v postatě aristokratické. Umění nemá nic společného se stádem, lidem.“ Ibidem 154.

³⁹ Daniel VOJTĚCH: Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století, in: Otto M. URBAN (ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914, Praha 2003, 24.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Jiří PADRTA: Baudelaireova estetika a kritika, in: Charles BAUDELAIRE, transl. Jan VLADISLAV :Charles Baudelaire. Úvahy o některých současnících, Praha 1968, 646.

která sama sebe jako symbolistní ještě nevnímala, a již se tudíž nemohl dotknout ani Moreasův *Manifest symbolismu* vydaný ve Figaru roku 1886, často uváděný jako moment oficiálního zrodu tohoto uměleckého proudu. Můžeme tedy říci, že Francie byla místem, kde se naakumulovalo nejvíce osobností, jež spojovaly tendence konce století, které dnes označujeme jako symbolistní či dekadentní.

Jak už bylo zmíněno, estetika symbolismu a dekadence vyrůstala z velké části z odmítání a nespokojenosti s dobou, v níž byl člověk nucen žít. Ve Francii, která podléhla následkem revolucí řadě změn a kde byla skepse patrná ve všech sférách společnosti a státu, se přirozeně tyto pocity nejistoty a deziluze projevovaly jako první a nejvýrazněji.

Co se týče uměleckého vývoje, prim tedy jednoznačně hrála Francie. Možná také proto, že řada států si ještě zachovávala svůj monarchistický ráz, a ke změnám zde docházelo jen pozvolna. Přesto se symbolismus a dekadence staly mezinárodním fenoménem, který byl sice prvně definován a rozpoznán právě ve Francii, nicméně se zdá, že byl přirozeným vyústěním řady již zmíněných změn konce 19. století téměř ve všech státech Evropy, a proto by nebylo asi spravedlivé hledat v symbolismu a dekadenci na půdě jiných států, než byla Francie, jen jakousi módu rodící se z pouhého frankofilství. Literární a výtvarné projevy symbolismu spolu s dekadencí si našly svou živnou půdu všude tam, kde člověk pociťoval úzkost nad rychle postupující dobou přinášející s sebou mnoho nového a nejistého.

5. Femme fatale a symbolistně dekadentní estetika

Femme fatale je pojem, v kterém můžeme spatřovat jedno z ústředních témat dekadentně-symbolistního umění. Jak vidno, jedná se o termín pocházející z francouzštiny, jenž se ale zcela přirozeně zabydlel ve své původní, nepřekládané podobě i v uměnovědné terminologii nefrankofonních zemí. Nicméně do češtiny lze *femme fatale* přeložit zcela jednoduše a doslovně, aniž by tím byl význam sousloví nějak znejasněn. Nechceme-li použít francouzský termín *femme fatale*, použijeme raději jeho český ekvivalent, „osudová žena“. Nicméně z etymologie termínu nám vyplývá, že je opět potřeba hledat kořeny tohoto tématu konce 19. století v oblasti Francie. V souvislosti s pojmem *femme fatale* se někdy můžeme ještě setkat s jiným francouzským výrazem: *La Belle Dame sans Merci*, který sdílí s „osudovou ženou“ řadu shodných znaků.⁴² *La Belle Dame* je ale spíše obrazem ženy, jež zavedlo umění a estetika romantismu v návaznosti na známou báseň Johna Keatse. Ve výtvarném umění se pak zobrazování tohoto ženského typu ujali především prerafaelité. *La belle dame* má v sobě podstatně více éteričnosti a křehkosti na úkor smyslnosti, destruktivnosti a krutosti typických pro *femme fatale* konce století.

Mario Praz ve své knize *The Romantic Agony*, v níž mapuje také erotično v romantické a dekadentní literatuře, reflektuje i téma osudových žen.⁴³ Na počátku jeho úvahy o utváření postavy *femme fatale* stojí názor, že takový typ ženy, který dnes označujeme jako osudový, nebyl pro 19. století žádným novým objevem. Osudová žena byla jakýmsi archetypem vyskytujícím se v každé vývojové etapě dějin od antiky až po současnost.⁴⁴ Při podrobnějším exkurzu do světa mytických, historických a literárních postav bychom tedy mohli pro každé období takový obraz osudové ženy nalézt. Ale až období fin de siècle se svou symbolistně-dekadentní estetikou učinilo z *femme fatale* výlučně hlavní hrdinku.

Dle některých teorií může *femme fatale* v podstatě představovat misogynní projekci muže uvnitř ženy. Muž si tak do postavy osudové ženy projektuje své vlastní tužby a z ženy vytváří onu pokušitelku a svůdnici, prostřednictvím jejíhož vytvořeného obrazu si pak ospravedlňuje či omlouvá svoje vlastní smyslné, perverzní či jinak tabuizované pocity a představy.⁴⁵ Podobný výklad je možno učinit i na základě Jungovy psychoanalýzy, kde je

⁴² Zuzana PAVĚSKOVÁ: Tajemná a nedostižná. *La Belle Dame sans Merci* (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2009, 25.

⁴³ Především kapitola *La belle dame sans merci* je věnována tomuto tématu. PRAZ (pozn. 27) 189.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Alicia Craig FAXON: Fatal Women/Femme Fatale, in: *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, vol. I, Chicago 1998, 317.

osudová žena vyjádřením archetypu animy, tedy nevědomé ženské složky uvnitř mužské psychiky, kterou muž vědomě potlačuje.

Tyto teorie často vedou k zamyšlení, nakolik byla všechna možná ztvárnění *femmes fatales* v čele se Salome skutečným obrazem ženy a nakolik se v nich odrážely ryze mužské představy a obavy z žen, reflektující problematiku ženské sexuality jen z úhlu svého pohledu. Obraz *femme fatale* tak nevytváří zrcadlo ženské skutečnosti, ale je spíše projekcí mužského do ženského.⁴⁶ To by odpovídalo i základnímu rysu symbolistně-dekadentního umění, o němž již bylo řečeno, že nepovažovalo za cíl zobrazovat skutečnou realitu, ale své vlastní představy či sny, a v případě vytváření obrazu osudové ženy v myslích umělců na konci 19. století tomu nebylo jinak.

Postava Salome se pak stala odpovědí nebo hledáním odpovědi na toto citlivé téma, kdy se změna společenského postavení žen pociťovala jako jakési ohrožení dosavadního řádu, který tu fungoval po staletí a vytvořil statut patriarchální společnosti. Proto se také obraz *femme fatale*, tak jak ji chápali umělci a literáti, stal tolik oblíbeným tématem na konci 19. století. Do různých variant takzvané *femme fatale* pak umělci vědomě či podvědomě projektovali svou obavu z nástupu nové nebezpečné ženy. Ať už to byla Sfinga, Medúsa, Dalila, Eva, Judita, Mesallina či Salambo, všechny tyto ženy nebo polozvířecí bytosti spojované s ženským elementem nabyly především na konci 19. století daleko nebezpečnějšího, smyslnějšího a hrozivějšího výrazu.

To, že přesto měla jakési výsadní postavení mezi všemi těmito ženami právě Salome, lze vysvětlit také tím, že na její postavu bylo možno vztáhnout ještě řadu dalších soudobých problémů a témat, jakými byl například vzrůstající antisemitismus, psychické deviace nejčastěji v podobě hysterie nebo sadismus a kriminalita žen.

Změnu či přechod od pasivního žentství, které bylo typické ještě pro romantismus, k postupnému zrodu výrazně aktivní ženy, jež se naopak stala symbolem konce století a symbolem emancipace žen obecně, lze dobře sledovat právě na bohatém materiálu výtvarných děl. Od vytváření obrazu poddajné a éterické bytosti andělského vzezření se umělci postupně se stále větší oblibou přiklánějí k jejímu opaku, tedy k destruktivně činné, zlomyslné ženě vědomé si své mocné zbraně v podobě smyslné krásy. Tuto zbraň neváhá použít, aby zničila svou oběť. Není totiž *femme fatale* bez mužské oběti. Téma ženy je tak v symbolismu a dekadenci výrazně spojeno s estetizací morbidity. Spojení krásy a smrti je něčím, co mysl uměleckého tvůrce doby *fin de siècle* upoutávalo a fascinovalo. Byla to morbidita, smrt,

⁴⁶ Zdeňka KALNICKÁ: Žena, voda, svádění a smrt, in: Eva KALIVODOVÁ / Blanka KNOTKOVÁ – ČAPKOVÁ (ed.): Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek *Metafora ženy 2000-2001*, Praha 2003, 79.

perverze, sadismus, jakási morální nezúčastněnost a možné další psychické odchylky, jež samotná věda neuměla stále uspokojivě diagnostikovat a určit jejich příčinu. To vše mohlo být vkládáno do obrazu ženy jako *femme fatale*.

6. Formování obrazu ženy ve 2. polovině 19. století

Za touto představou ženy jako zhoubné krásky, jež je muži největším nebezpečím, stálo opět nepřehledné množství kvazivědeckých teorií a filosofických pohledů na podstatu ženství, které pramenily právě z měnící se role ženy ve společnosti. Kategorie pasivní andělské ženské bytosti ovládané svým mužským protějškem už se nezdála být dostačující. Zároveň se všemi společenskými a kulturními změnami, jež zcela přirozeně napadaly i po staletí zavedené genderové vztahy (aktivní muž – pasivní žena), se ukázala potřeba poukázat na nový typ ženy, která tento dosavadní řád může lehce nabourat. Ekonomicky nezávislá žena, jež by mohla pracovat nebo měla volební právo, byla stále ve většině zemí ještě utopií, ale změny ve 2. polovině 19. století pomalu ukazovaly, že i tato utopie se může stát skutečností.

Kulturní a umělecké ovzduší poslední třetiny 19. století bylo prodchnuto, jak už bylo stručně zmíněno v jedné z předchozích kapitol, schopenhauerovsko-nietzscheovskou filozofií. Už Immanuel Kant, považovaný za jednoho z největších filozofů vůbec, jehož myšlenky měly pro řadu intelektuálů stále velkou platnost, viděl v ženě tvora morálně a intelektuálně nižší úrovně. Filozofie schopenhauerovsko-nietzscheovská však nabízela o něco komplexnější, avšak možná ještě nebezpečnější pohled na ženu, jenž měl nemalý dopad na oblast literatury a umění, kde se Schopenhauer a později Nietzsche stali proroky. Pro oba filozofy má žena v porovnání s mužem význam něčeho podřadného. Vzhledem k tomu si zaslouží jen minimální míru svobody a práv, nikoliv tak velkou, o jakou od konce 19. století začaly ženy usilovat.

Schopenhauer ve svém krátkém a zcela jasně formulovaném eseji *O ženách* z roku 1851 popsal důvody, proč toto pohlaví nemůže být bráno jako rovnoprávné s muži. Jeho nedokonalost, jak tvrdil, spočívá již v konstituci ženského těla⁴⁷, ale hlavní příčinou je ženský intelekt, který dosahuje jen velmi nízké úrovně. Proto obecně ženy nejsou schopny abstraktního myšlení a pro Schopenhauera pochopitelně ani nemohou vynikat v žádném umění. Na základě zjištění o slabém rozumu žen je pak možné jim přiřknout i další nelichotivé znaky charakterizující dle Schopenhauera ženské pohlaví. Mezi ně patří například nespravedlivost, jež pramení navíc z toho, „že ženy jako tvorové od přírody slabší nespolehají na sílu, nýbrž na lest.“⁴⁸ Dále je pro ženy typická přetvářka a opičení, tak jako

⁴⁷ „Již pohled na ženské tělo poučuje, že žena není určena ani k velikým duševním, ani tělesným pracím.“ Arthur SCHOPENHAUER: *O ženách*, Brno 1993², 6.

⁴⁸ Idem. 12.

nespravedlivost a touha líbit se. Všechny těchto nástrojů pak žena užívá výhradně k tomu, aby si získala muže.

Žena je pro Schopenhauera ve své podstatě dítětem. Její vývoj se zastavil ve fázi dětství, a proto jako věčně nedospělá a neschopná složitějšího uvažování či správného rozhodování si zaslouží být ovládána mužem. Jako příklad správného nakládání se ženami uváděl Schopenhauer kulturu Východu. Tradiční postavení žen v muslimských a asijských společnostech se mu jevilo jako vzorové. Podobně mizogynní byl i Nietzsche, ačkoliv neubíral ženám například právo na vzdělání, v jejich úsilí dostat se na roveň mužům spatřoval úpadek společnosti. Nietzsche pozoroval, že současný muž ztrácí svou pravou mužnost a stává se zženštilým. Úměrně k tomu, jak slábne mužská identita, roste odhodlání ženy být hospodářsky a právně samostatnou⁴⁹, což filozof vnímá jako degenerující a nebezpečné pro budoucnost celé společnosti.

Tyto názory nejen že byly nekriticky hltány celou řadou intelektuálů a umělců na přelomu a počátku nového století, ale napomáhaly také vytvářet všeobecně přijímaný pohled na ženu jako nebezpečnou slabomyslnou bytost, jejíž podstata spočívá v tělesnosti a sexualitě. Proto schopnost reprodukce je její hlavní úlohou na tomto světě.

Co se ukázalo být ještě nebezpečnějším, byla snaha podpořit tyto názory vědeckými pracemi nebo teoriemi založenými na empirických výzkumech. Tak například roku 1886 vydal Richard von Krafft-Ebing svou knihu *Psychopathia sexualis*, v níž analyzoval sexuální touhy, jež pokládal ve všech svých formách za perverze. Proto u žen, které byly chápány jako bytosti omezené především na svou sexualitu, muselo zákonitě daleko častěji hrozit následkem jejich sexuálního a emočního vzrušení vybočení z křehké rovnováhy narušující zdraví a duševní pohodu.⁵⁰

Italský psychiatr, antropolog a zakladatel dnešní kriminologie Cesare Lombroso ve své knize z roku 1893 s názvem *Kriminálnice: prostitutka a normální žena (La donna delinquente: la prostituta e la donna normale)* vytvořil na základě svých průzkumů a měření obraz kriminálnice a prostitutky. Pomocí měření velikosti ženských lebek a jejich vzájemným porovnáváním například došel k přesvědčení, že u prostitutek lze prokázat více mikrocefalu a průměrně větší hlavu než u duševně chorého člověka, ale výskyt extrémně malých hlav je u prostitutek naopak čtyřikrát běžnější než mezi duševně chorými a u duševně chorých jsou zase dvakrát tak větší než u žen kriminálnic.⁵¹

⁴⁹ STÖRIG (pozn. 31) 404.

⁵⁰ FACOS (pozn. 25) 125.

⁵¹ Cesare LOMBROSO/ MaryGIBSON/ Nicole Hahn RAFTER: *Criminal man*, Durham 2006, 56-57.

Na základě těchto výzkumů založených na měření fyziognomie u mužů a žen za účelem charakterizovat podobu ideálního zločince či prostitutky dospěl Lombroso k závěru, že lidé se s předpoklady být zločincem nebo prostitutkou rodí. Tato biologická předurčenost je podle Lombrosa příkladem biologického atavismu. Lidé s těmito dispozicemi pak ve svém chování projevují známky vrozeného etického idiotství manifestující se prostřednictvím takových symptomů, jako je u žen nedostatek mateřského citu a lenost, u mužů pak například alkoholismus.⁵²

Tyto teze byly velmi vábivé a zároveň nebezpečné, protože poskytovaly návod jak snadno a lehce dešifrovat ženský charakter na základě vnějšího vzhledu. Svou studií z roku 1900 *O fyziologické slaboduchosti žen (L'Inferiorità mentale della donna)* pak německý psychiatr P. J. Möbius už jen v podobném náhledu na ženu pokračoval, když opět prezentoval myšlenku, že přirozeným znakem žen je jejich nízký intelekt.⁵³ Nevylučoval však ani výjimky, které nicméně slouží za příklad úpadku. Inteligentní žena byla pro Möbiuse ženou degenerovanou.

Pro mnohé vůbec pojem degenerace, nebo chceme-li – úpadku, byl symbolem doby, doby na konci 19. století, která se jednotlivci jevila být nejistou a zmatenou. Měnící se postavení žen, krize mužské identity nebo narůstající antisemitismus byly jen několika z mnoha symptomů, prostřednictvím nichž se projevovala degenerace západní civilizace.

Tento dobový pocit či spíše strach ze směřování téměř k záhubě lidstva zachytil ve svém díle *Degenerace (Entartung)* z roku 1893 Max Nordau. Kniha byla navíc roku 1894 přeložena do francouzštiny a rok poté vydána i anglicky. Nordauovy myšlenky tak byly od 90. let Evropě dobře známy.⁵⁴ Pro nás je ale zajímavé hlavně to, že pro Nordaua se jednou z oblastí, kde bylo možné postupující úpadek a narůstající chorobnost doby nejlépe pozorovat, stalo umění. Reflektoval to pak na řadě studií dekadentních umělců, filozofů, literátů a mnoha dalších géníů (např. Wagner, Nietzsche, Wilde,...), kde příznaky degenerace shledával nejen v jejich konkrétních dílech, ale také v jejich psychickém stavu.

Jedním z hojně diskutovaných a zkoumaných psychických stavů, které výrazně narušovaly zdravou duševní a tělesnou rovnováhu, se stala hysterie. Poslední třetina 19. století pak znamenala doslova boom ve zkoumání a léčbě této choroby, jíž dle dobového názoru výlučně podléhaly výlučně ženy. I Nordau hysterii ve své knize hojně zmiňuje jako jeden

⁵² SENGOPOTA (pozn. 1) 175.

⁵³ Libuše HECZKOVÁ: *Píšící Minervy*. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky, Praha 2009, 16-17.

⁵⁴ FACOS (pozn. 25) 67.

z degeneračních projevů a odpověď vyčerpaného nervového systému na požadavky své doby.⁵⁵

Hysterie nejenže přirozeně zajímala lékařskou odbornou veřejnost, ale velký zájem vzbudila i mezi intelektuály a umělci. „*Někteří považovali hysterii za královskou cestu k záhadám ženskosti*“⁵⁶ a pokládali ji za výhradně ženskou nemoc. Její příčiny pak, právě proto, že se většinou jednalo o ženské případy, hledali v neuspokojené sexuální touze ženy.⁵⁷ Sexualita se tak stala zástupným prvkem pro slovo žena. Studium a léčba hysterie během 70. a 80. let 19. století našla své zázemí na pařížské klinice Salpêtrière pod vedením lékaře Jeana-Martina Charcota, který se snažil průběh projevů hysterie dokumentovat i moderními metodami, jako byla například chronofotografie.⁵⁸ Vznikla tak řada snímků a obrázků, na nichž byly zachyceny ženy, u kterých se předpokládalo, že trpí hysterií. Tento vizuální materiál si opět získal nemalou pozornost hlavně mezi výtvarnými umělci. Nic na tom nezměnila ani Charcotova upozornění, že hysterie není jen ženskou chorobou a může se projevovat i u mužů, a to nejenom těch zženštilých.⁵⁹ Hysterie se tak stala na konci 19. století dalším poznávacím znakem ženy.

Teorie hysterie se nakonec stala i součástí podstaty ženské otázky, kterou rozebíral ve svém díle mladý vídeňský intelektuál Otto Weininger. Kniha *Pohlaví a charakter (Geschlecht und Charakter)* byla vydána roku 1903 a ihned hojně diskutována nejenom pro svoje kontroverzní myšlenky, ale také kvůli sebevraždě jejího autora. Weiningerův pohled opět velmi připomínal již dobře známé a zažité Schopenhauerovy názory na podstatu ženství, kdy žena byla redukována na sexualitu a muž povýšen na génia. V některých směrech byl ale Weininger ještě o něco více radikální než jeho předchůdci. I jediný klad doposud ženám svorně přisuzovaný, jakým bylo mateřství a reprodukční schopnost, zbavil jeho morální hodnoty a významu.

Pokud bylo možno u ženy najít někdy nějaké kladné stránky, pak jedině proto, že Weininger zastával názor principu pohlavní intermediality, tedy že i ženy v sobě obsahují mužský element (stejně tak jako muži v sobě mají ženské prvky). Přesto „*ani jedna žena v dějinách se nemohla rovnat muži, který měl být jen pouhou pětinu mužského genia.*“⁶⁰ Ideálním a zcela utopickým Weiningerovým řešením bylo ženu zbavit její podstaty,

⁵⁵ FACOS (pozn. 25) 67.

⁵⁶ SENGOPOTA (pozn. 1) 157.

⁵⁷ FACOS (pozn. 25) 124.

⁵⁸ Aleš FILIP/Roman MUSIL: Duše v těle, in: Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století, Plzeň 2009, 26.

⁵⁹ FACOS (pozn. 25) 138.

⁶⁰ Otto WEININGER: *Geschlecht und Charakter*, in: Chandak SENGOPOTA: Otto Weininger. Sexualita a věda v císařské Vídni, 78.

transcendovat její sexualitu, a vytvořit tak bezpohlavní společnost, jež by ale nevedla k ničemu jinému než k vymření lidského rodu. To je však již problém, který byl pro Weininger jako filozofa vedlejší a nepodstatný. Hlavním cílem je dosáhnout ideálního řešení, i kdyby mohlo znamenat jen konec lidské civilizace.

Weiningerovy názory, prezentované v díle *Pohlaví a charakter*, byly i ve své době poměrně kontroverzní a ne každý se s nimi ztotožňoval, přesto byl dopad jeho díla poměrně velký, a to zejména a opět v umělecké oblasti. Věda docela brzy Weiningerovy teze označila za přehnané a extrémně misogynní, nicméně nemohla zabránit tomu, aby se tento židovský autor stal inspirujícím příkladem pro umělecké tvůrce a spisovatele, jakými byl například Franz Kafka, Roman Musil nebo James Joyce. Jeho vliv na dílo například filozofa Ludwiga Wittgensteina je pak nepopíratelný.⁶¹

A stejně tak i výtvarní umělci museli být zasaženi sebevědomě a racionálně se tvářícími Weiningerovými teoriemi, jež mohly živit či utvrdit umělcovu představu o ženě na konci století jako o něčem zcela fatálním, až téměř apokalyptickém, a to především ve vztahu k muži. Všechny zde stručně nastíněné teorie tak spoluvytvářely a formovaly obraz ženy ve společnosti období fin de siècle. Zmíněny zde byly samozřejmě jen některé teorie a snad také ty nejvlivnější. Nejedná se tedy o vyčerpávající a absolutní výčet všech možných misogynních pohledů na ženskou problematiku, ale o snahu upozornit na základě jakých možných zdrojů mohla být živena podoba femme fatale, potažmo přímo podoba Salome na konci 19. a počátku 20. století. Že tyto dobové teorie, jež jsou současnou vědou již překonány, měly spojitost se světem umění, které je pozorně reflektovalo, se ukazuje jako nanejvýš pravděpodobné. Freudova psychoanalýza je pak jakýmsi završením tohoto vzájemného prostupování. Její dalekosáhlý vliv na samotné budoucí umění ale i na teorii dějin umění tuto spojitost mezi vědou a uměním potvrzuje.

⁶¹ SENGOPOTA (pozn. 1) 212.

7. Typy osudových žen a postavení Salome mezi nimi

7.1 Mytické a historické femmes fatales

Symbolistně-dekadentní umělci nemuseli namáhavě hledat nové typy femme fatale, i literatura jejich doby jich vytvořila bezpočet. Bohatou studnicí, která umožňovala zvolit si svůj ideální obraz osudové ženy, byla ovšem už antika. Mezi antické femmes fatales se pak nejčastěji řadila Léda, Faidra, Didó, Klytaiméstra, Kirké, Galatea anebo Medea. Také Helena Trojská, nejkrásnější žena na světě, jejíž půvab byl tak velký, že zapříčinil nám dobře známou válku mezi Trojou a zbytkem antického Řecka, byla pro umělce na konci 19. století přitažlivou postavou, ačkoliv nebyla ryze zápornou hrdinkou. Její krása s sebou však nesla dalekosáhlé ničivé následky, tak jak je to pro femme fatale typické.

V souvislosti s tímto výčtem bychom tak mohli dát za pravdu již zmíněnému názoru Maria Praze, že femme fatale je ženským obrazem, jehož variace lze nalézt ve všech dobách, antikou počínaje. Navíc musíme vzít v potaz, že symbolistní a dekadentní umělci měli jistou slabost pro zaniklé civilizace dávné minulosti, obzvláště helénistické Řecko a pozdní Řím. Tudíž spojení mytologického vyprávění s obrazem ženské fatality se řadě z nich jevilo jako ideální téma budoucího výtvarného díla.

Takový příklad můžeme nalézt v nejzřetelnější podobě například u Gustava Moreaua, jehož obrazy ikonograficky těží z antických mýtů a zobrazují antické hrdinky podobně jako Salome jako jakési kněžky nadpozemské a tajemné krásy, která ale zvěstuje budoucí nebezpečí. Podobně i prerafaelité našli v antických postavách žen bohatý zdroj námětů, jak nejlépe dokazují obrazy Johna Williama Waterhouse nebo Evelyn de Morgan, [18] ale i mnoha dalších z okruhu tohoto uměleckého bratrstva.

Poněkud specifickým typem femme fatale, jenž si však rozhodně zaslouží být do našeho výčtu zařazen, je bytost kombinující v sobě ženský element spolu se zvířecím. Tradice zobrazování tohoto typu mýtických tvorů počíná u nejstarších civilizací a má svou bohatou základnu též v antické mytologii. Do 19. století ale ještě nebyla tato mytická stvoření spojována s takovou perverzností a smyslností, jež jim přisoudila až doba pozdější. Ženský destruktivní aspekt byl na přelomu století nebývale zdůrazněn.

Například sfinga, bájná bytost s lidskou hlavou, lvím tělem a křídly, nebyla v úplných počátcích svého zobrazování spojena výlučně se ženou. Egyptské sfingy symbolizovaly tajemství osudu a smyslu života, lhostejno zda v mužské, či ženské podobě. Až postupem času se z postavy fíngy stal mýtus osudové ženy, jak dokazuje například ve své studii

František Šmejkal.⁶² Ten vidí v obraze sfingy symbolistně-dekadentního umění pokrevní příbuznou všech osudových žen, protože symbolistům vyhovovala „svou exotičností, archaičností, esoterickými konotacemi a silným erotickým potenciálem.“⁶³ Umění symbolismu a dekadence tak ze sfingy učinilo opět podobně jako ze Salome mýtus osudové ženy, sfinga se jim stala symbolem ženské záhadnosti, animální erotiky, smrti, tajemství a osudu.⁶⁴ Sfingu do svých maleb a kreseb pak často začlenovali malíři, jako byl například Holanďan Jan Toorop nebo německý symbolista Franz von Stuck [20].

Ačkoliv sfinga představovala patrně nejreprezentativnější podobu takové žensko-zvířecí bytosti, nebyla jediným zobrazovaným typem snoubícím v sobě animalitu a ženskou fatalitu. V antické mytologii bylo opět možné setkat se s celou řadou žen-zvířat, které si umělci 19.století přivlastnili jako jeden z možných zdrojů pro ztvárnění osudové ženy, jejíž nelítostná a bestiální složka v podobě zvířecích údů byla tímto způsobem zdůrazněna.

Takovými bytostmi byly i sirény. Tyto ženy s ptačím tělem byly známy především prostřednictvím příběhu o Odysseovi vracejícím se z trojské války, kdy vábí jeho posádku svým zpěvem, jež nevede k ničemu jinému než k záhubě. Proto se i sirény se tak opět staly jedním z oblíbených motivů v tvorbě například již zmíněného prerafaelity Johna Williama Waterhouse, jak to můžeme vidět na jeho olejomalbě *Odysseus a Sirény* [21] z roku 1891⁶⁵.

Medúzy, chiméry a harpyje měly obdobný charakter. Medúza jako jedna z Gorgon, kterou zabil antický hrdina Perseus, byla pro umělce přitažlivým námětem už kvůli motivu svých vlasů, jejichž prameny tvořila hadí těla. Had byl odpradáвна kladen do blízké souvislosti s hříšnou ženou jako odpudivý živočich, symbolizující nejnižší možnou animalitu a odsouzený k životu věčně se plazícího tvora. Symbolika vlnících se vlasů, která byla u Medúzy dobře vyjádřena v podobě hadích těl, se stala pro umění fin de siècle příznačnou, svérázně se pak uplatnila v secesi jako ornamentální prvek. Kresba *Krev Medúzy* (1898) [22] od Fernanda Khnopffa je výstižným příkladem symbolistního pojetí této bájně bytosti zobrazené frontálně tak, aby její pohled, jenž má moc zabíjet, byl co nejvíce akcentován.

V jiné formě podal svůj obraz Medúzy Khnopff o několik let později v další kresbě s názvem *Spící Medúza* (1909), [23] jež bychom spíše posoudili jako obraz mytické harpyje. Po hadích vlasech, které běžně Medúzu charakterizují, zde není ani stopy. Kresba nám naopak odhaluje pohled na velké ptačí tělo s malou ženskou hlavou. Z toho je patrné, že

⁶² František ŠMEJKAL: Symbolika sfingy v umění přelomu století, in: Umění XXVII, 1979, 401-426.

⁶³ Ibidem 417.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Uloženo v National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrálie.

symbolistní umělci neměli potřebu mytická ženská stvoření zobrazovat doslovně podle tradiční ikonografie, ale nakládali s nimi volně podle své vlastní představivosti.

Důležitým momentem pak bylo především vyzdvižení jejich ženské sexuality, pudovosti, ale i tajemnosti a nedosažitelnosti, kterou obecně osudová žena pro muže znamenala. „*Umělci pochopili totiž dávno před Freudem, že instinktivní a animální složky hrají v lidském životě stejně důležitou úlohu jako složky volní a rozumové.*“⁶⁶

Pro ztvárnění archetypu femme fatale nesloužily v evropské kultuře 19. století jen ženy antických mýtů a biblických legend, ale také skutečné historické postavy, které se však časem prostřednictvím literatury a výtvarného umění staly stejným mytickým obrazem jako bájně hrdinky antiky a biblických vyprávění. Jako příklad můžeme zmínit postavu poslední egyptské vládkyně Kleopatry nebo římské císařovny Messaliny. Obě význačné ženy starověké historie se proslavily nejenom svými politickými ambicemi vládnout, ale také ambicemi ovládat muže skrze svůj ženský půvab. Proto byla Kleopatra vnímána jako tajemná egyptská vládkyně, jež si dokázala podmanit tehdejší nejmočnější muže světa - Juliua Caesara a Marka Antonia.

Messalina, třetí žena císaře Claudia, zase představovala symbol sexuální neukojitelnosti ženy, když trávila čas v římských nevěstincích a počtem milenců uspokojených během jedné noci předčila i nejvěhlasnější prostitutky Říma. Obě hrdinky se pak staly pro umělce druhé poloviny 19. století ideálním ztvárněním ženské síly a moci nad mužem. Navíc tragický konec jejich života zcela naplňoval představu symbolistně dekadentní estetiky, o které již byla řeč v předchozí kapitole, a to v působivém spojení ženské krásy a smrti. *V dekadenci byla estetizace morbidity jako negace a překonání materiálna jedním ze základních uměleckých a světonázorových východisek.*⁶⁷ Proto není divu, že nejčastěji zobrazovanou scénou především ze života Kleopatry je moment její sebevraždy, pro kterou zvolila způsob uštknutí hadem.

7.2 Biblické femmes fatales

Bible byla po staletí natolik silným a zakořeněným zdrojem pro náměty napříč všemi uměleckými směry, že přirozeně i symbolisté a dekadenti v ní vyhledávali ideální obraz osudových žen. Postav biblických žen odpovídajících koncepci femme fatale nabízel Starý i Nový zákon několik. Už první žena Bible - Eva, naplňovala ve své podstatě ideál osudové ženy. Prostřednictvím hříchu, jehož se s Adamem dopustila, poznalo lidstvo, co je to

⁶⁶ ŠMEJKAL (pozn. 62).

⁶⁷ Hana BEDNAŘÍKOVÁ: O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou, in: Václav PETRBOK (ed.): Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha 1999, 215.

smrtelnost a bolest. Proto je možné Evu vnímat i jako jakýsi základní archetyp femme fatale. Její fatalita se v pojetí křesťanské tradice vztahovala na všechny. Eva se tak stala obecným obrazem ženy, jak ji pojímala tehdejší doba očima mužů. Jejími pravými následovnicemi se pak staly další biblické antihrdinky, jež po své praměti zdědily přirozený sklon k hříšnosti a do jejichž čela byla na konci 19. století postavena právě Salome.

Obraz švédského malíře Carla Larssona s názvem *Evina dcera* (1888/94) [19] je takovým příkladem ztělesňujícím ideu ženy, jež si ponechala mnoho záporného ze své matky. Protože - na základě biblického vyprávění - Eva nikdy dceru neporodila (měla jen dva syny - Kaina a Abela), je tento obraz vyjádřením myšlenky o ženě obecně jako o té, která se nikdy zcela nevymaní z dědictví hříšnosti své předchůdkyně, již biblická Eva byla. Proto můžeme do Larssonova obrazu projektovat například i postavu Salome jako jednu z mnoha Eviných dcer.

Takovou postavou na Larssonově obraze mohla klidně být i Dalila, starozákonní antihrdinka, jež zbavila biblického Samsona jeho síly tím, že poté, co ho uspala ve svém klíně, nechala mu ostříhat vlasy, v nichž se skrývala veškerá jeho moc. V tomto momentě má příběh Dalily a Samsona ve své symbolické rovině velmi blízko i k dalším dvěma biblickým příběhům, kterým dominují femmes fatales v podobě Judity a Salome.

Ačkoliv Dalila připravila Samsona pouze o jeho kadeře, a nikoliv o hlavu, zbavila ho jeho síly, stala se triumfující vítězkou a muž její vyčerpanou obětí, zbavenou toho nejcennějšího, co měl, své mužské síly. Proto i akt stříhání Samsonových vlasů byl chápán ve stejné symbolické rovině jako setnutí hlavy. Hlava byla přirozeně odpradávná pokládána za sídlo nebo centrum života, moudrosti či duše člověka, hlava jednoduše řečeno prostě znamenala zdroj životní síly. Akt stětí tedy nepředstavoval jen pouhé zneškodnění nepřítele, ale získání plné moci nad ním a jeho úplné pokoření.⁶⁸

Ve většině klasických společností na Západě i Východě mělo ale stětí hlavy ještě jeden neopominutelný symbolický význam, který je potřeba v souvislosti se všemi třemi postavami biblických femmes fatales (Dalily, Judity a Salome) zmínit. Stětí mužské oběti povětšinou symbolizovalo kastraci a strach z ní. V nejpřímější a nejjednodušší formě pak reprezentuje tento strach příběh Judity a Holoferna.

V něm židovská hrdinka Judita osvobodila svůj lid právě tak, že přelstila Asyřany a jejich vůdci Holofernovi znavenému přemírou vína po hostině, na niž byla pozvána i Judita, pak v jeho stanu uťala hlavu. Judita byla také po dlouhou dobu chápána jako ryze kladná

⁶⁸ Diane APOSTOLOS-CAPPADONA: Beheading/Decapitation, in: Encyclopedia of comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art, vol. I, Chicago 1998, 120.

hrdinka a na základě křesťanské typologie byla považována za předobraz Panny Marie, a tudíž i církve.⁶⁹ Byla sice vražedkyní, ale jen díky tomuto činu mohla osvobodit Izraelity. Holofernova smrt pak v židovsko-křesťanské symbolice znamenala odplatu či trest.

Od druhé poloviny 19. století se pak začala Judita proměňovat do podoby femme fatale totožné s postavou Herodiadiny dcery až do té míry, že na mnoha jejích zobrazeních nebylo téměř možné rozpoznat, zda se jedná skutečně o starozákonní Juditu nebo již o novozákonní princeznu Salome. Za ukázkový příklad slouží obrazy Gustava Klimta *Judith II/Salome* a *Judith I/Salome*.⁷⁰ [24, 25] Příčinou byla snaha umělců ke konci století Juditu postupně transformovat z podoby odvážné a hrdinné Židovky, která se téměř obětuje pro záchranu svého lidu, do podoby pro ně daleko přitažlivější brutální svůdkyně, která je, spíše než přáním zachránit židovský národ, zžírána touhou po Holofernovi a láskou k němu. Proto vyobrazení s Juditou bývají čím dál více prostoupená erotikou, její postava se objevuje často téměř zcela nahá, v jedné ruce drží Holofernovou uťatou hlavu a v druhé třímá nadměrně velký meč či dýku, jež může být obdobně jako mužská hlava symbolem falu.⁷¹

Na přelomu 19. a 20. století se tak z Judity stává chlípná a smyslná vražedkyně, jedna z nejtypičtějších femmes fatales doby fin de siècle. Může být ztělesněním ženského chtíce a všech mužských obav z nástupu silné nezávislé ženy nebo vzrušující neúprosnou dominou, jíž se touží muž poddat, tak jak o tom sní například hrdina Sacher–Masochova příběhu *Venuše v kožichu*, jenž si libuje v masochistických praktikách a sám sebe si představuje jako Holoferna, oběť svůdné a násilné Judity.⁷²

Příběh Judity byl na konci 19. století poměrně populárním námětem mezi výtvarnými umělci obecně. Nicméně byla to Salome, která nakonec svou kolegyni mezi všemi femmes fatales předčila a stala se daleko oblíbenějším a přitažlivějším motivem pro symbolistní a dekadentní umění. Judita a Salome měly k sobě ve výtvarné tradici vždy blízko, byly zobrazovány jako krásné ženy se sťatou hlavou a na přelomu století pak naplnily obě totožné ideál osudové ženy, čímž byly na některých zobrazeních od sebe jen těžko odlišitelné, jak již bylo uvedeno. Přesto židovskou princeznu Salome od postavy Judity diferencovalo několik základních faktů.

⁶⁹ Jan ROYT: Judita, in: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 106-07.

⁷⁰ Se vzájemným zaměňováním obou námětů Salome a Judity a s následnou problematikou interpretace díla, o němž si nejsme jisti, zda znázorňuje tu, či onu postavu biblické ženy, se setkáváme už v dřívějších dobách. Erwin Panofsky na tomto problému ilustroval také svou ikonograficko-ikonologickou metodu, prostřednictvím jíž se pokusil určit, zda obraz barokního malíře Francesca Maffeiho představuje Salome, či Juditu. Erwin PANOFSKY: Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth 1983, 62-64.

⁷¹ Edward LUCIE-SMITH: Sexuality in Western Art, London, 2003³, 228.

⁷² LUCIE-SMITH (pozn. 71) 227; Bram DIJKSTRA: Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture, New York, 1986, 376.

Salome nebyla vražedkyní. Zapříčinila smrt, ale nebyla jejím přímým vykonavatelem. Navíc podstatně lépe než Judita mohla naplňovat i představu takzvané *femme enfant*, „malé sladké bytůstky, která se začíná zaoblovat, se zlomyslnýma očima, jež předznamenávají její *femme-fatalitu*.“⁷³ Dekadenty a symbolisty fascinovala její čistota a nevinnost v kombinaci s perversní touhou po mrtvé hlavě také jako spojitost nevinné krásy a chorobnosti či smrti. Do Salome bylo též možno vkládat antisemitské podtexty. Zatímco Judita ztělesňovala kladný příklad židovské hrdinky, Salome byla „typickou dekadentní antihrdinkou a protějškem *Jidášovým*“⁷⁴ Stále rostoucí výhrady k židovské menšině v evropských státech byly v době fin de siècle a na počátku 20. století pociťovány stejně silně jako třeba problémy národnostní.

Salome v této době prosáklé antisemitskými náladami, jak dokazují známé případy Alfréda Dreyfuse nebo Leopolda Hilsnera, mohla posloužit jako terč všech projevů protizidovské nenávisti, a mohla tak ideálně ztělesňovat veškeré zlo, jež si ostatní obyvatelé do židovské menšiny projektovali. Salome představovala ženu a zároveň židovku, tedy dvě kategorie, které na přelomu století znamenaly výraznou hrozbu pro Evropu a vůbec pro celý do té doby stále ještě patriarchální svět. Stala se tak ideálním objektem zájmu misogynně a antisemitsky zaměřených intelektuálů a umělců. Možná i v této souvislosti bychom mohli blíže porozumět tomu, proč se dostalo největší pozornosti v umění konce století právě židovské Salome a nikoliv jiné ženské postavě z bohatého rejstříku nebezpečných svůdnic a *femmes fatales*.

⁷³ PYNSENT:(pozn. 37) 177.

⁷⁴ URBAN (pozn. 4) 237.

8. Zrod symbolistně-dekadentní Salome v díle Gustava Moreaua

Za jakýsi startovací bod pro ztvárnění symbolistně-dekadentní podoby Salome v oblasti výtvarného umění bychom mohli po právu označit tvorbu francouzského malíře Gustava Moreaua. Ten v mnohém předurčil vývoj jednoho z uměleckých směrů na konci století, a proto je s ním také výtvarný symbolismus neustále spojován. A to i přesto, že se Moreauova tvorba počíná rozvíjet už od 50. let,⁷⁵ a časově tedy výrazně předchází výtvarný symbolismus, jenž se formoval především od poloviny 80. let.

Moreau byl vždy chápán trochu jako solitér své doby. V Moreauovi jako by ještě dozníval romantismus a zároveň se jím počíná fáze symbolistně-dekadentní. Ani do jednoho ze směrů nezapadá Moreauova tvorba úplně, to ale to především z hlediska časového, jinak je možno chápat tohoto francouzského malíře i jako pozdního romantika, stejně jako symbolistu či dekadenta. Pro následný symbolismus spolu s dekadencí se ovšem stává však vzorem a výchozím bodem. To potvrzuje i jedno z témat, které umělec opakoval ve své tvorbě velmi často, a v jeho případě můžeme dokonce říci, že byl právě tímto námětem, které pro něj představovala postava Salome, opravdu fascinován. Jen těžko lze jinak zdůvodnit velké množství kresebných studií a obrazů, jejímž hlavním motivem se tato biblická antihrdinka, dcera Herodiady a příčina smrti Jana Křtitele, stala.

Nespočet drobných kreseb a akvarelů se v Moreauově díle nashromáždilo už před oním osudovým rokem 1876, kdy se jeho *Salome* poprvé objevila na pařížském Salonu [27]. Zde vzbudila nemalou senzaci stejně tak jako i další Moreauův obraz *Zjevení* s totožnou tematikou, ale neobvyklým ikonografickým pojetím, kterému dominovala levitující Křtitelova hlava [26]. Zážitek z těchto děl byl pro pařížské publikum něčím zcela novým, a umělec tudíž po právu vzbudil jeho pozornost. Bylo tomu tak ze strany odborné kritiky i veřejnosti. Jeho díla měla sílu evokovat řadu otázek, které zůstávaly dosud nezodpovězeny.

Moreau nebyl popisný nebo narativní, jak se chtělo u malířů historických námětů. Ve svých obrazech se Salome vytvořil nový svět přepychových paláců, které nelze nazvat zcela jednoduše orientálními, ačkoliv v nás tuto atmosféru nejvíce vyvolávají. Řada umělecko-historických studií z posledních let se podrobně zajímala o zdroje, ze kterých Moreau čerpal při vytváření těchto svých fantaskních světů, do nichž postavu Salome spolu s Herodem a

⁷⁵ Gustave Moreau se narodil 6. dubna 1826 v Paříži a zde také 18. dubna 1898 zemřel. Dožil se tedy 72 let. V roce 1853 můžeme zaznamenat jeho první významný vstup na oficiální výtvarnou scénu, kdy na Salonu vystavil svou malbu na motiv Písně písní. Geneviève LACAMBRE: Chronologie, in: idem (ed.): Gustave Moreau 1826-1898, Paris 1998, 261.

dalšími umístil. Není to již hodovní síň Herodova dle biblického vyprávění, kam nás Moreau zavádí, jsou to téměř svatyně či chrámy, do jejichž zdobné a blyštivé architektury umístil Moreau postavy této biblické legendy.

Jsou to motivy nejenom orientální, z oblasti Persie, Egypta, Japonska a dalších zemí Orientu, které si pro svoje malby Moreau vědomě přisvojil prostřednictvím studia a obkreslováním uměleckých předmětů z expozic a výstav umění východních kultur v Paříži, dále z časopisů a knih věnovaných světu Orientu,⁷⁶ v jeho dekoraci architektury a kostýmech postav lze rozpoznat i mnohé motivy ze středověku⁷⁷ nebo z tvorby italských renesančních mistrů.⁷⁸ Propojení různých světů: orientálního, antického i středověkého,⁷⁹ tento pro Moreaua příznačný synkretismus, kdy mu nejde o historickou rekonstrukci a snahu předložit divákovi věrný obraz skutečné Palestiny či doby, v níž se odehrával Křtitelův a Salomenin příběh, poukazuje na touhu malíře vytvořit neakademickou formu historické malby⁸⁰, jež by byla pokud možno co nejvíce sugestivní, kontemplativní a vzbuzovala ony hluboké a vznosné myšlenky, které k tomu nejvyššímu umění podle Moreaua vždy náležely.⁸¹

Tyto světy pak Moreau nechává zabydlet řadou mytologických a historických *femmes fatales*, od sfingy, chimér a sirén přes Helenu Trojskou, Messalinu či Kleopatru až k biblické Dalile a v neposlední řadě také Salome. Ta nakonec zaujímá mezi těmito ženskými postavami nejdůležitější místo, stává se ústředním motivem Moreauovy tvorby. Jeho výtvarné ztvárnění postavy Salome učiní Moreaua slavným nejenom díky úspěchu a oblibě, které si s těmito malbami umělec získá na Salonech, ale nemalým dílem k tomu přispěje i Huysmansův román *Naruby*, jenž definitivně uvede Moreauovo dílo i do povědomí i těch, kteří francouzského malíře z každoročních Salonů neznali, a proslaví ho po celé Evropě.

Každopádně postavě židovské princezny se Moreau ve své tvorbě začne věnovat až po roce 1870.⁸² V souvislosti s tím se lze domnívat, že vytvoření kultu biblické antihrdinky v malířově mysli a fantazii by mohlo souviset s jistými politickými událostmi. Pád Komuny znamenal tržnou a nezhojitelnou ránu pro celou Francii a takto ji vnímal bezpochyby i Moreau. Polyptych s názvem *Poražená Francie*, od kteréhožto projektu nakonec Moreau

⁷⁶ Geneviève LACAMBRE: Gustave Moreau et l'exotisme, in: idem (ed.): Gustave Moreau 1826-1898, Paris 1998, 25.

⁷⁷ Marie Laure de CONTENSON: Le Moyen Âge sacrée par Gustave Moreau, in: Geneviève LACAMBRE (ed.): Gustave Moreau 1826- 1898, Paris, 1998, 28-34.

⁷⁸ Larry J. FEINBERG: Gustave Moreau et la Renaissance italienne, in: Geneviève LACAMBRE (ed.): Gustave Moreau 1826- 1898, Paris, 1998, 15-22.

⁷⁹ Victor Segalen shledává u Moreaua dvě základní konstanty, pomocí nichž malíř vytváří své obrazové světy. Patří sem konstanta helénistická a indická. LACAMBRE (pozn. 76) 27.

⁸⁰ Peter COOKE: Symbolism, Decadence and Gustave Moreau, in: The Burlington magazine, May 2009, 312.

⁸¹ Idem, 317-318.

⁸² Geneviève LACAMBRE: Catalogue, Salome au prison, in: idem (ed.): Gustave Moreau 1826-1898, Paris 1998, 107.

upustil, může poukazovat na to, proč si vybral za svůj námět v těchto letech právě Salome. Umělec tedy nakonec zvolil namísto alegorického způsobu ztvárnění postavy poražené Francie raději kompozici, kterou bychom mohli označit za historickou a pro vyjádření tíživého pocitu z úpadku oné doby za daleko symboličtější.⁸³

Na základě podobných duševních hnutí si motiv Salome za jeden ze svých námětů zvolil v česko-německém prostředí také Jan Autengruber, [28] který se jeho prostřednictvím vyrovnával se zážitky z 1. světové války.⁸⁴ Rovněž Salvador Dalí ve svých dvou obrazech *Herodias* (1937) a *Královna Salome* (1937) s totožnou tematikou reflektoval své obavy v době španělské občanské války, která tehdy zachvátila jeho zemi.⁸⁵

Jedním z podnětů pro následné zaobírání se námětem židovské princezny mohla tedy být v Moreauově tvorbě i deziluze ze situace, jež vládla v tehdejší Francii. Tento odpudivý svět vnější reality, která obklopovala Moreaua, také možná způsobil, že právě Salome, ale i další postavy svých maleb zasadil malíř do nadpozemských světů evokujících ponejvíce antiku a Orient, což se odráží v bohatství šperků, kostýmů a architektury, do níž Moreau uzavírá svou Salome jako do klece a tím ji plně vzdaluje tomuto pozemskému světu a času.

Moreau pravděpodobně znal také řadu jiných děl s námětem Salome. Tak tomu jistě bylo i v případě o několik let staršího obrazu *Salome* od Henriho Regnaulta, který mohl pro Moreau představovat také možný dílčí popud pro stvoření jeho Salome [29].⁸⁶ Regnaultova Salome představená na Salonu roku 1870 zaznamenala rovněž neobyčejný úspěch. Z malby je však tak trochu patrné a sám Regnault se k tomu přiznal, že původním záměrem malíře nebylo ztvárnit postavu biblické Salome, ale spíše šlo o studii ženy, kterou by mohl nazvat otrokyní či cikánkou.⁸⁷ Myšlenka ztotožnit ženu na plátně s biblickou postavou židovské princezny přišla na mysl Regnaultovi vlastně až jako poslední.⁸⁸

Zajímavé je, že Regnaulta se dotkla nebezpečná situace ve francouzské republice přímo osudově. V lednu roku 1871, kdy mu bylo 27 let, totiž zemřel při jedné z potyček během obléhání Paříže. Ještě před svou smrtí si však obrazem *Salome* získal přízeň veřejnosti a kritiky. Tak například Théophile Gautier obraz v jedné ze svých recenzí přímo opěvoval. Sám Regnault ale prý posléze litoval, že nemohl své dílo pojednat v dramatičtější tónu,⁸⁹ jak

⁸³ LACAMBRE (pozn. 82).

⁸⁴ Vojtěch LAHODA: Jan Autengruber 1887-1920, Praha 2009, 126.

⁸⁵ Patricia MOLINS: Salomé. A Contemporary Myth, in: Patricia MOLINS / Peter WOLLEN: Salomé. Un mito contemporáneo 1875-1925, Madrid 1995, 100.

⁸⁶ LACAMBRE (pozn. 82).

⁸⁷ Bryson BORROUGHS: Regnault's Salome, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 11, No.8, Aug., 1916, 164.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

to například učinil v případě obrovského plátna *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, které se na Salonu roku 1870 také objevilo⁹⁰ a jež nechalo už plně zaznít tehdejší evropským představám o krutém a krvelačném Orientu.

Když přišel se svou Salome na Salon roku 1876 Moreau, představil tehdejšímu publiku ale poněkud odlišný typ femme fatale, než jaký mohla spatřit veřejnost jen pár let předtím například u Regnaulta či u Pierra Bonnauda, jež vylíčil obrazem z roku 1865 Salome ještě odvážněji, zahalenou ve zcela průsvitný šat v sebevědomém postoji vyjadřujícím její moc a spokojenost nad získanou trofejí [30].

Pro zmíněné malíře, jako byl Regnault a Bonnaud, představovala - na rozdíl od Moreaua - Salome spolu s dalšími historickými a biblickými náměty často jen způsob, jak „beztrestně“ prezentovat ženský akt. Jako nejpříhodnější a nejsnazší se pak jevilo obalit ho historickým či exotickým příběhem.⁹¹ Na řadě Salonů pak na diváka shlížely ženské postavy umně vyvedené v banálních až strojeném orientalismu, jejichž zpracování však více než o biblické legendě vypovídalo o zájmu zobrazovat eroticky laděné akty. Tento zájem přetrvával v umění po celou 2. polovinu 19. století a ještě ve 20. století byl nesmírně oblíbený mezi akademickými malíři, kteří tvořili již v zřetelném protikladu k avantgardnímu, vůči nim se vyhrazujícímu umění. Důkazem narůstajícího šíření těchto exoticky pojatých maleb bylo roku 1893 ustanovení skupiny Les Peintres Orientalistes Francaises, která si organizovala své samostatné Salony, kde prezentovala pouze tento žánr.⁹²

Moreau však vytvořil ze své Salome něco víc než jen líbivý ženský akt s trochou orientálního pozlátka. Pojednal ji přímo jako jakousi šperkovnici, jako sibylu a náboženskou čarodějkou.⁹³ Její smyslné kouzlo nenechal vyniknout prostřednictvím odhalených ženských křivek, tak jak to činili ostatní malíři na Salonech se svými ženskými akty, ale naopak ji zahalil do bohatství blyštivých kovů, drahokamů a látek. Svým typicky „moreauovským“ stylem pak postavu pojal v jakési kontemplativní statičnosti. Jak o tom později sám Moreau hovořil, jednalo se mu o to, dosáhnout oné „nezbytné bohatosti“, která s „krásnou strnulostí“ vytváří dokonalou podobu umění.⁹⁴ Tato nezbytná bohatost a krásná nehybnost vyjímají Salome z prostoru v čase, staví ji do prostoru věčnosti, kde se pohybuje jako kněžka. Není jen biblickou postavou, ale stává se hlavní postavou Moreauova vlastního imaginativního světa.

⁹⁰ MOLINS (pozn. 85) 102.

⁹¹ Petr ŠTEMBERA: Orientalistická malba v Čechách na konci 19. století, in: Kateřina BLÁHOVÁ/ Václav PETRBOK (ed.): Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století, Praha 2008, 446.

⁹² Ibidem.

⁹³ Pierre-Louis MATHIEU: Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevée, Paris 1998, 170.

⁹⁴ LACAMBRE (pozn. 76) 26 .

Proto malíři nestačilo zobrazit Salome jen v několika již známých kompozicích. Zaujetí postavou Salome ho nutilo se zabývat se její legendou ze všech možných úhlů. Tak z židovské princezny vyzařuje jak krutá smyslnost a perversita, tak nevinná nevědomost.

Nejsou to ale jen Moreauovy dva obrazy, které vystavil roku 1876 na Salonu (*Salome a Zjevení*) a kterými byl okouzlen hrdina Huysmansova románu *des Esseintes*. V Moreauově rozsáhlém díle, výborně dochovaném také proto, že ke konci života se umělec rozhodl vytvořit si pro něj muzeum ve vlastním domě, lze takových ztvárnění Salome napočítat desítky. Akvarely, oleje, skicy, ale i drobné sošky, kterým vtiskl podobu osudové židovské princezny pak přesahují svým počtem stovku.⁹⁵

To, co pak na Moreauovi zaujalo ostatní symbolisty a dekadenty, kteří v *Salome* spatřili ikonu umění *fin de siècle* a v osobě Moreauově jejich prekurzora, byla ona záhadnost, nadpozemskost, synkreze středověku, orientu a antiky, dále také Moreauovo zpodobení ženy jako ničivé síly a jako ztělesnění čehosi nevědomého a instinktivního. Všechny tyto aspekty jeho díla pak budily řadu otázek. Někteří kritici si dokonce zvláštnost jeho maleb nedokázali vysvětlit jinak, než že za nimi viděli neprávem následky Moreauova užívání opia, jak o tom psal ještě roku 1926 historik umění André Michel.⁹⁶

Moreau jako kuřák opia, vizionář a tvůrce enigmatických obrazů přetvářejících svět antických a literárních legend byl mladou generací symbolistů a dekadentů ve Francii téměř zbožštěn. Symbolistně-dekadentní literáti v 80. a 90. letech našli v Moreauovi inspirační zdroj pro svá díla a sugestivnost jeho děl neztrácela pro umělce ještě dlouho potom svou sílu. Ale i Gustave Moreau i doplatil na tento svůj vztah k symbolistům a literátům, kteří v jeho díle zachytili odraz svých zájmů.⁹⁷ Když Victor Segalen navštívil Moreauovo muzeum, aby zde našel případnou inspiraci pro svou operu *Orfeus*, prohlásil Moreaua nikoliv za malíře, ale za ilustrátora⁹⁸ a též samotný Moreau byl za svého života pravděpodobně rozhořčen, že je spoustou kritiků takto vnímán, když napsal: „*J'ai souffert (...) de cette opinion imbécile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre.*“⁹⁹

Nicméně bylo to právě Moreauovo inovativní ztvárnění biblické antihrdinky, jež odstartovalo vlnu zájmu o tento typ postavy a odhalilo v ní potenciál dokonalé *femme fatale*. Symbolistně-dekadentní literáti a umělci pak už jen s nadšením rozvíjeli to, co jim Moreau ve

⁹⁵ Patricia Molins uvádí více než 120 Moreauových kreseb *Salome*, k nimž náleží ještě akvarely, olejomalby a studie k sochám; MOLINS (pozn. 85) 102.

⁹⁶ LACAMBRE (pozn. 82) 153.

⁹⁷ LACAMBRE (pozn. 76) 35.

⁹⁸ Peter COOKE: *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford 2003, 22.

⁹⁹ Gustave MOREAU: *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Pierre-Louis MATHIEU (ed.), Fontfroide 1984, 112.

své Salome odkázal. Židovská princezna se jím stala symbolem tajemství a nebezpečného ženství, jež v sobě neslo nadpozemskou věčnost a osudovost, kterou uměl Moreau tak výtečně vtisknout svým malbám a kterou na něm symbolisté a dekadenti tolik obdivovali.

9. Literární podoby Salome

Symbolismu ve výtvarném umění se často vytýkala jeho přílišná literárnost. Symbolismus v podstatě také vznikl jako hnutí literární a jako takový byl poprvé i definován (v už zmíněném Moréasově manifestu), tudíž i symbolistní tendence ve výtvarném umění byly objevovány většinou až následně. Ještě častěji to byli určití umělci, kteří byli kritizováni za přemíru literárních motivů ve své výtvarné tvorbě. Jak už bylo naznačeno, spjatost malířského symbolismu s literaturou a především poezií byla pro toto hnutí přirozená, a to i vzhledem k vyhranění se vůči impresionismu a realismu. Tyto předcházející ismy hledající své náměty v každodenním životě odmítaly zobrazovat stále znovu náměty, které vycházely z historie, literatury nebo náboženství a jejichž četné variace mohl každý zhlédnout na salonních výstavách. Naopak symbolismus zase odmítal to, co si impresionismus s realismem vytyčili jako svůj cíl, tedy nevyumělkovanost, zobrazení světa kolem sebe v jeho přirozenosti a okamžitosti, nikoliv ideálnosti či vysněnosti.

„*Symbolismus spočívá ve smyslu pro tajemství.*“¹⁰⁰ Ono tajemství ale netoužil umělec nacházet ve skutečném reálném světě, který byl většinou jen zklamáním, a jak už tvrdil Schopenhauer, jen věčným trápením. Daleko zajímavějším se jevil být svět vysněný, svět mytizovaný, svět plný odkazů na staré zapomenuté civilizace a literatura byla jedním z prostředků, odkud se daly všechny tyto motivy bohatě čerpat. Vztah výtvarného umění ke světu krásné literatury se tak jeví v této době jako výrazně symbiotický a vůbec neznamená pouze jednosměrné čerpání inspirace malby z literatury, nýbrž i naopak. Jedním z výsledků tohoto harmonického spojení literatury s výtvarným může pak být postava umělce, který je současně básníkem a malířem. Mnozí literáti jsou zároveň také kritiky výtvarného umění a o umění se vyjadřují hojně a rádi jako velcí znalci, prolínání literatury s malířstvím, a sochařstvím je tak neobyčejně zajímavým tématem konce století.

A je to právě postava biblické Salome, kdo ono mísení vlivů literatury a výtvarného umění v době od 2. poloviny 19. století dobře ilustruje. Nedalo by se o ní jako o výtvarném symbolu konce století hovořit bez toho, aniž bychom nezmínili literární díla, která ji svým způsobem znovu oživila a připravila pro vizuální přechod z nevinně vyhlížející krásné dívky v nebezpečnou a dráždivě smyslnou ženu. Není, dle mého názoru, tak důležité, zda tím prvotním impulzem, který odstartoval dobový bombastický zájem o Salome, bylo konkrétní dílo malířské či literární. Důležité je spíše si uvědomit, že v tuto dobu se tyto umělecké obory propojily natolik, že jen jejich společnými silami mohl být vytvořen kult nové židovské

¹⁰⁰André LAGARDE: Francouzská literatura 19. století, Praha 2008, 539.

princezny Salome, z které se stala bohyně dekadence shodně v téměř celé Evropě období fin de siècle. Literatura a výtvarné umění tak vystupují jako zcela rovnocenní partneři a víc než kdy jindy zde platí ono známé „*ut pictura poesis*“ či „*poema loquens pictura, pictura tacitum poema*“.

Jak už jsme se přesvědčili z její ikonografie napříč staletími, byla postava Salome do 2. poloviny 19. století daleko více vizuálním projevem než literární biblickou postavou a jako literární motiv se v podstatě dále nevyvíjela na rozdíl od toho, jak s její postavou pracují výtvarní umělci. Na poli literárním si po celou dobu vystačí s prostorem, který jí už dávno vyčlenila Bible či krátká zmínka v díle historika Josefa Flavie. Občas se o ní zmiňují ve svých spisech i církevní otcové a teologové, kteří v tančící dívce vidí ztělesnění smyslnosti a hříšnosti,¹⁰¹ jinak ale zůstává Salome pro literaturu dosud neobjevenou postavou, jejíž potenciál využijí až spisovatelé a básníci od půle 19. století. Ti všichni mají pak nemalý podíl na budování nové femme fatale konce století. Někteří z nich se drží biblického vyprávění a historických faktů více, někteří méně. Někteří jsou přitahováni dobou, do níž je příběh zasazen, dobou, která je spojena s postupným úpadkem římské říše a exotikou. Někteří naopak příběh zasazují do prostoru a času, který lze jen těžko označit za dobu pozdní antiky či raného křesťanství. Ve všech případech ale aktualizují postavu Salome. Její postava se stává psychologicky komplikovanější, ale také nebezpečnější a dráždivější.

9.1 Heinrich Heine

Pokud bychom se problematikou literární Salome chtěli zabývat chronologicky, pravděpodobně by bylo správné jako první zmínit satirický epos Heinricha Heina - *Atta Troll* z roku 1841. Tato dlouhá báseň napsaná jako kritika politické a básnické omezenosti tehdejší tendenční literatury potvrzuje, že Heine byl ve své době velmi kontroverzním autorem a že ani zde se nebál napadat německé maloměšťáctví a tehdejší poměry ve své zemi. Navíc je tvorba prostoupena erotikou, a tak není divu, že byl tolik cenzurovaný.

V Heinově básni však není ještě opěvována samotná Salome, nýbrž postava její matky Herodiady. Herodiada se básníkovi vyjevuje spolu s dalšími dvěma mytickými ženami – římskou bohyní Dianou a keltskou vílou Abundou. Ze všech tří však básník věnuje nejvíce pozornost Herodiadě, stává se mu pravou femme fatale:

Zda anděl či dábel byla,

¹⁰¹ Eva KURLUK: *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque, Origins, Iconography, Techniques*, Evanston 1987, 190.

*nevím. U žen nikdo neví
nikdy přesně, kde začíná dábel
a kde anděl končí.*¹⁰²

Ještě důležitější je tu však motiv, který se pro další interpretaci legendy o Salome stane klíčovým a který se v literatuře objevuje zde pravděpodobně poprvé. Tímto motivem je láska Herodiady k prorokovi. Jak sám Heine prostřednictvím své básně tvrdí, v Bibli tuto zmínku nenajdeme.¹⁰³ Je tedy invencí básnickovou a pozdější autoři tento motiv nadšeně převezmou jen s tím rozdílem, že touhou po Janu Křtiteli vzplane právě Salome, nikoliv její matka.

9.2 Stéphane Mallarmé

O více než dvě desítky let později je podobným motivem uchvácen i francouzský básník Stéphane Mallarmé, a rozhodne se proto vytvořit rozsáhlou báseň *Herodias*. Toto básnické drama se pak stává jedním z ústředních témat jeho tvorby, na kterém přerušované pracuje po celý svůj život, jež však nikdy nedokončí. Po jeho smrti roku 1898 tak zůstává celé dílo jen fragmentem tvořeným ze tří částí. Dochovala se úvodní část, jež je monologem Herodiadiny chůvy a dále lyrické intermezzo nazvané Zpěv sv. Jana Křtele. Nicméně nejdůležitější a nejrozsáhlejší je z celku scéna rozhovoru Herodiady se svou chůvou. Jedná se o jedinou část z básně, která byla vydána už za Mallarmého života roku 1869 v revue *La Parnasse contemporain* a jež byla tak známa francouzskému publiku ještě na konci 19. století. Ostatní dvě části byly poprvé publikovány až roku 1913 (Chvalozpěv sv. Jana) a 1926 (Úvodní část s monologem chůvy).¹⁰⁴ Mallarmé pojmenoval toto své básnické dílo *Herodias*. Mohlo by se tedy zdát, že podobně jako Heine i on byl daleko více zaujat postavou Herodovy ženy a matky Salome než mladou princeznou. Jeho *Herodias* ale není manželkou Heroda a matkou Salome. Ve své básni totiž Mallarmé pravděpodobně vychází z některých pozdějších pramenů, dle kterých Herodiada byla dívka tančící před tetrarchou, a tudíž nesla stejné jméno jako její matka, jež ji k onomu čin navedla.¹⁰⁵ Ve svém dopise příteli Eugenovi Lefebureovi z února roku 1865 se pak Mallarmé přímo vyjadřuje k tomu, proč se rozhodl ponechat své hrdince právě toto jméno: „*La plus belle page de mon œuvre sera celle qui contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si*

¹⁰² Heinrich HEINE, : transl. PETIŠKA Eduard: *Atta Troll*, in: Německo. Zimní pohádka, Praha 1953, 154.

¹⁰³ „*Neboť milovala Jana- v bibli tohle není psáno, ale v lidu pověst žije o krvavé její lásce*“; HEINE (pozn. 102).

¹⁰⁴ David LENSEN: Stéphane Mallarmé. *Herodiade*. Introduction to a Translation of *Herodiade*, in: *The Massachusetts Review*, Vol. 30, No. 4, 1989, 573.

¹⁰⁵ A. M. BLACKMORE/E. H. BLACKMORE: Stéphane Mallarmé. *Collected Poems and Other Verse*, New York 2006, 242.

mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire. Vous me comprenez. Je n'invoque même pas tous les tableaux des élèves de Vinci et de tous les florentins qui ont eu cette maîtresse et l'ont appelée comme moi.“¹⁰⁶

Mallarmé byl tedy tímto jménem patrně okouzlen a nechtěl se ho vzdát, odmítl se držet historie či tradice a místo toho ve své mysli zplodil postavu, jež byla výlučně jeho vysněnou osudovou ženou a „nedostižnou krásou, která básníka přitahuje“¹⁰⁷. Stéphane Mallarmé si legendu o Salome a Janu Křtiteli přizpůsobil a zasadil ji do vlastního básnického světa. Židovská princezna se tak stala onou „un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire“, osvobodila se z biblické ikonografie a směřovala k tomu stát se femme fatale své doby, neměla být už tou slečnou na plátnech Leonardových žáků a renesančních mistrů, jak tvrdil Mallarmé.

9.3 Gustave Flaubert

Poněkud odlišnější přístup k postavě Salome zaujal ve svém díle Gustav Flaubert, další z významných francouzských literátů, o generaci starší než Mallarmé. Flaubert začal psát povídku *Herodias* kolem roku 1876, v téže době, kdy na pařížském Salonu vzbudil velkou odezvu obraz *Zjevení*, jehož autorem byl Gustave Moreau. Zároveň už byl tvůrcem úspěšného historického románu *Salambo*, který se povídce *Herodias* v mnohém velmi blíží a rovněž rozvíjí téma prostředí starověkého orientu. Flaubert mohl v *Herodias* i *Salambo* zúročit své znalosti čerpající z poznatků tehdejších archeologických studií a návštěvy Egypta kolem roku 1850.¹⁰⁸ Možná i na základě toho je příběh demytizován a celá povídka pojata spíše jako vyprávění určité historické události. O to pravděpodobně Flaubert sám usiloval, když tvrdí, že: „Co mne na tom vábí, je oficiální tvář Herodova (který byl pravým prefektem) a pyšná tvář Herodiady, jakési Kleopatry i Maintenonky.“¹⁰⁹

V příběhu tedy figurují nejvíce postavy královského manželského páru. Salome je v této krátké povídce vylíčena jako nástroj své matky a celkově je spíše upozaděna. Nicméně Flaubert přiznává, že pro ztvárnění její postavy se nechal inspirovat sochařským reliéfem na

¹⁰⁶ Stéphane MALLARMÉ: Correspondance à Eugene Lefébure, 18 février 1865, http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_Eug%C3%A8ne_Lef%C3%A9bure_-_Samedi_%2818_f%C3%A9vrier_1865%29_et_jours_suivants, vyhledáno 12. 4. 2010.

¹⁰⁷ LAGARDE (pozn. 100).

¹⁰⁸ Nanette B. RODNEY: Salome, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 11, No.7 (Mar., 1953), 200.

¹⁰⁹ Jiří PECHAR: Legendy Ateistovy, in: Gustave Flaubert: Tři povídky, Praha 1975, 167.

tympanonu rouenské katedrály. Proto jsou i v povídce poměrně detailně popisovány princezniny gymnastické a akrobatické schopnosti a jejímu tanci nechybí erotický náboj, to vše prostoupeno notnou dávkou exotismu („... *tančila jako indické kněžky, jako Núbijanky od vodopádů, jako lidiské backchantky.*“¹¹⁰) Tentýž erotický náboj se pak u Flauberta ještě výrazněji promítá do postavy Salambó, které věnuje celý román a jež představuje od 2. poloviny 19. století totožný typ jako Salome, tedy ztělesnění fatální ženy, do níž je možné exponovat onu destruktivní sílu a nadpozemskou krásu ve spojení s již zmíněným exotismem, který odpovídá historickému zasazení postav do oblasti Orientu.

9.4 Jules Laforgue

Ale patrně nejkuriózněji přepracovanou legendu o Salome a Janu Křtiteli nabídl roku 1887 francouzskému čtenářstvu Jules Laforgue. Byla to pravděpodobně také reakce na stále rostoucí oblibu a módnost této postavy. Například Anthony Pym ve své studii dokumentuje, že ze všech uměleckých, literárních, divadelních nebo hudebních ztvárnění postavy Salome vytvořených mezi léty 1840 až 1940 pouze 3% pochází z doby před rokem 1860 a naopak z let 1860 až 1920 jich můžeme napočítat kolem 82%.¹¹¹

Ačkoliv Laforgueovo pojetí je velmi originální, nemůžeme ho nedat do souvislosti s již zmíněným Heinrichem Heinem, který svou báseň *Atta Troll* pojal jako výsměch a kritiku německé společnosti. Oba umělci totiž hlavní hrdinky výrazně karikovali a přisoudili jim vlastnosti, které by jen ztěží někdo do té doby očekával u biblických postav. Pro Heinovu Herodiadu a rovněž pro Laforgueovu postavu Salome se hlava Jana Křtitele stala hračkou, předmětem potěšení, míčem, s kterým si mohou frivolně házet. Zatímco ale pro Heina je Herodiada spíše ještě čarodějnicí stvořenou na základě lidových pověr a mýtů, pro Laforguea je Salome karikaturou moderní současné ženy.

Všechno je postavené na hlavu. Salome už není tanečnicí, namísto toho se z ní na hostině Smaragda-Arcitypa (Heroda) stává pěvkyně doprovázející se na černou lyru, kterou na konci svého představení zlomí o koleno. Postavu Herodiady pak z příběhu Laforgue vypustí zcela, Jan Křtitel je zmíněn jen okrajově, a to spíše jako objekt rozmaru či vědeckých pokusů mladé princezny. Proto nemůže překvapit ani konec celé povídky, v níž Salome během experimentů s Křitelovou hlavou, kterou se snaží vymrštít co nejdále do moře, padá sama z útesu, a tak nalézá smrt.

¹¹⁰ Gustave FLAUBERT, transl. BIEBLOVÁ Marie: *Herodias*, in: idem: *Tři povídky*, Praha 1975, 156.

¹¹¹ Anthony PYM: *The Importance of Salomé. Approaches to a fin de siècle Theme*, in: *French Forum* 14, 1989, 311.

Laforgueovo pojetí přepracování legendy tak odpovídalo na stále rostoucí oblibu této postavy židovské princezny, zajímavě ji karikovalo a ukázalo, že i tak známý biblický příběh, jako byla legenda o smrti Jana Křtitele, může nabídnout v oblasti krásné literatury mnoho nového.

9.5 Joris Karl Huysmans

Na základě tohoto stručného a chronologického uvedení literárních děl, jež rozpracovávají v druhé polovině 19. století legendu o Salome je tedy patrné, že největší zaujetí a úspěch si postava židovské princezny získala mezi francouzskými literáty. Avšak i Heinova báseň *Atta Troll*, jíž vévodí postava Herodiady, vzbudila ve Francii nebývalý zájem, takže i zde měli povědomí o této básni německé provenience.¹¹² Mallarmé, Flaubert nebo Laforgue potom legendu o Salome uvedli do širokého povědomí celé francouzské společnosti.

Ačkoliv se tedy Salome stávala skrze literární svět stále populárnější postavou, a postupně tak odsunula do pozadí pozornosti všech umělců i svou matku Herodiadu, jistý zlom a vyvrcholení zájmu o postavu Salome můžeme zachytit až v díle Jorise Karla Huysmanse. Ten nakonec v románu *À rebours*, neboli (v českém překladu) *Naruby* představil svou interpretaci slavného obrazu Gustava Moreaua a popularitu židovské princezny Salome na francouzské literární a umělecké půdě jen dotvrdil.

Román vyšel ve Francii roku 1884. V tehdejší atmosféře, kterou jsem popsala jako symbolistně-dekadentní se stalo dílo vyřčením všech dobových pocitů, názorů a vytvořilo románového hrdinu, jež se stal ideálním příkladem takového dekadenta. Kniha byla proto považována za manifest či Bibli celé dekadence. Huysmans stvořil des Esseintese, neduživého milovníka všeho nadpozemsky krásného, co nepatří do každodenního obyčejného světa. Nechal ho žít výlučně v jeho podivném příbytku plném ještě podivnějších věcí, kde se mohl utápět v kráse toho, co považoval za dokonalé, co vzbuzovalo jeho představivost a pocity vlastní všem dekadentům. Mezi tyto umělé předměty v jeho vlastním sídle patřily i dva obrazy od francouzského malíře Gustava Moreaua.

Prvním z nich byla olejomalba *Salome* [27] a druhým akvarel *Zjevení* [26]. Des Esseintes zbožňoval onu ženskou postavu, kterou oba obrazy znázorňovaly. Moreauova Salome se pro něj stala „symbolickým božstvem nezničitelné Vlnosti, bohyní nesmrtelné Hysterie, kletou Krásou, vyvolenou mezi všemi katalepsií, kterou jí tuhne tělo a tvrdnou svaly;

¹¹² PRAZ (pozn. 27).

netvorným Zvířetem, lhostejným, nezodpovědným, necitelným, otravujícím jako antická Helena vše, co se k ní přiblíží, vše, co ji vidí, vše, čeho se dotkne.“¹¹³

Postava Salome na akvarelu, jenž nese název *Zjevení* se však už jevila Esseintesovi „méně majestátní, méně vznešenou, ale více rozčilující než Salome na olejovém obraze“¹¹⁴. Huysmans se tak nebál vložit svému hrdinovi do úst vlastní představu o tom, jak by měla být obě díla interpretována. Je otázkou, zda-li tato představa byla totožná s tou, jakou měl v hlavě sám Gustave Moreau, když se pokoušel Salome takto zvěčnit. Je možné, že Huysmans tak vytvořil v V. kapitole svého románu tedy zcela novou postavu Salome. Na akvarelu *Zjevení*, který se poprvé objevil roku 1876 na pařížském Salonu a vzbudil zde nemalou vlnu zájmu, je možné vidět přesně to, co nám předkládá ve svých myšlenkách Des Esseintes: „*Pohybem hrůzy odmítá Salome děsící vidění, které ji přikovává nehybnou na špičkách; oči její se šíří, její ruka křečovitě jí svírá hrdlo.*“¹¹⁵ To vše se děje při pohledu na levitující Křtitelovu hlavu, jež obklopena bohatou aureolou, vyzařuje nezměrné světlo a obrací se k postavě princezny.

Ale musíme nutně interpretovat obraz tak, že Salome je tímto zjevením pronásledována a podléhá hrůze u vědomí, co svým činem způsobila? Není zobrazené zjevení spíše poukazem na neukojitelnou touhu po prorokově hlavě, které Salome podléhá? Takovou touhu, že hlava před ní téměř ožívá a vznáší se v bohatě zdobeném, byzantinizujícím palácovém prostoru, tak jak na to upozorňuje ve své knize například Bram Dijkstra?¹¹⁶ Ať už se přikloníme k jakékoli z možností jak interpretovat tento obraz, nemůžeme Moreauovi upřít, že jeho *Zjevení* [26] je vzorovým výtvarným dílem symbolismu. Nabízí řadu možných interpretací a je na divákovi, s kterou se ztotožní a kterou mu bude obraz evokovat otevřeněji. Právě tato ambivalentnost činí z Moreauva *Zjevení* jakýsi chef-d'oeuvre symbolismu a dekadence. Není náhodou, že Huysmans, který byl nejenom romanopiscem, ale věnoval se intenzivně také výtvarné kritice (která byla i mezi umělci se zájmem přijímána a to i v českém prostředí, kde několik jeho statí vytiskl mánesácký časopis *Volné směry*) takový přínos v Moreauově díle přirozeně vycítil a vybral si ho za jednu celou kapitolu svého pravděpodobně nejslavnějšího literárního díla.

Každopádně svým výkladem obrazu nabídl pohled na Salome jako na daleko komplikovanější a komplexnější postavu, jež může zakoušet i výčitky svědomí či pocity strachu při postupném uvědomování si dosahu svých skutků. Huysmansův román tak představil další Salome, aniž by přepracoval její legendu, nechal ji vstoupit do své knihy skrze

¹¹³ Joris Karl HUYSMANS, transl. Arnošt PROCHÁZKA: Naruby, Praha 1993³, 53.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ DIJKSTRA (pozn. 72) 382.

umělecké výtvarné dílo a dosáhl tím nejenom její větší slávy, ale také vytvořil mýtus z jejího skutečného tvůrce, jímž se posléze malíř Gustave Moreau stal, byť tak trochu proti své vůli. Svým románem tak Huysmans rozpoutal velkou vlnu zájmu o ty výtvarníky, jakým byl již zmíněný Gustave Moreau či Odilon Redon. V nich rozpoznal přímé předchůdce symbolistů a dekadentů, kteří otevřeli bránu imaginativnímu umění vyvěrajícímu z vlastních představ a snů tvůrce. Zároveň také upozornil na to, jak příhodným tématem se pro tyto umělce postava židovské princezny může stát, a natrvalo zařadil Salome do rejstříku hlavních dekadentních a symbolistních námětů.

9.6 Oscar Wilde

To, co ale ze Salome udělalo pravděpodobně největší ikonu v umění období fin de siècle a umožnilo vyslat její postavu také do světa divadla a opery, byla jednoaktová hra Oscara Wildea z roku 1894, nazvaná jednoduše *Salome*. Samotný fakt, že hra byla napsána ve francouzštině a nikoliv v angličtině, tedy mateřském jazyku Wildeově a že její premiéra, v níž měla zazářit v titulní roli slavná francouzská herečka Sarah Bernhardt, byla tehdejší cenzurou zrušena, ukazoval na potenciální kontroverznost tohoto tématu, jež umocňovala ještě osoba samotného autora, jednoho z nejznámějších literárních dekadentů své doby, který se o několik let později kvůli své homosexuální aféře dostal do žaláře v Readingu a vzbudil tak různorodé reakce a neobyčejný zájem o své dílo nejen v Anglii, ale po celé Evropě.

V té době se stýkal Wilde s osobnostmi, které znamenaly špičku francouzské kultury. Poznal osobně Stéphana Mallarméa, Sarah Bernhardtovou, Paula Verlaina, Jeana Lorraina nebo Rémy de Gourmonta a řadu dalších umělců. Paříž se mu stala se všemi svými postavičkami a událostmi inspirujícím prostředím, kde mohl nalézt ideální předobraz pro svou postavu hříšné Salome.

Nápad zpracovat tuto legendu pojal však Wilde pravděpodobně už před příjezdem do Francie, tedy ještě před svým setkáním s Mallarméem, který stále nemohl dokončit svou báseň *Herodias*. Každopádně, jak uvádí Wildův životopisec Richard Elmann, setkání a přátelství s Mallarméem tyto myšlenky na zcela nově pojatou legendu o smrti Jana Křtitele spíše jen urychlila.¹¹⁷ Jako další impulzy k napsání hry o Salome vidí Elmann u Wildea některá určitá setkání a momenty, mezi které nepatřil jen přátelský vztah se Stéphanem Mallarméem, ale třeba i inspirace Jorisem Karlem Huysmansem. Wilde byl dobře seznámen s ikonografií Salome a znal řadu jejích výtvarných podob, ale jen málokterá Salome v dějinách umění vyhovovala jeho vlastní představě o ní. Snad nejbližší k ní měla ta

¹¹⁷ ELMANN (pozn. 24) 339.

Moreauova, tak jak ji popisuje ve svém románu Huysmans. Jinými drobnějšími podněty, které mohly, ale nemusely mít přílišný vliv na rodící se hru, byla například dramatická báseň J. C. Heywooda, kterou roku 1888 Wilde recenzoval, rytina tančící Herodiady, již měl možnost spatřit během návštěvy svého přítele Lorda Francise Hopese v jeho bytě, nebo také busta sťaté ženy v Lorrainově domě. V kabaretu Moulin Rouge měl možnost náhodou vidět i akrobatické představení jakési rumunské tanečnice, kterou chtěl přesvědčit, aby později vystupovala v jeho představení o židovské princezně.¹¹⁸

Prostřednictvím všech těchto podnětů se formovala ve Wildově mysli nová židovská princezna, jež měla pramálo společného se všemi jejími předchůdkyněmi stejného jména. V první řadě Salome přestala být v jeho zpracování poslušnou dcerou, dbající pokynů své matky. Naopak nabyla individuality a rozhodnosti, kterou jí prozatím propůjčil jen málokterý z literátů. Hlavu si Salome žádá sama, nikoliv na přání a pobídnutí Herodiady, ale jako odplatu za svou neopětovanou lásku. U Wilda tak narážíme na nový motiv, částečně představený už v básni Heinricha Heina. Tím motivem je neodolatelná touha po prorokovi, neopětovaná láska k němu, jež sužuje hlavní hrdinku a nutí ji tak k monstróznímu a morbidnímu činu.

Literární a kulturní historici či kritici nabízejí nepřeborné možnosti jak interpretovat Wildovu hru. Některé z nich jsou přijatelné více, jiné naopak méně. Většina z nich ale shodně mluví například o prosloveh Salome jako o aluzi na *Píseň písní* nebo o symbolické funkci měsíce, který byl pojat autorem jako jeden z aktérů celé hry. Hra jím začíná i končí a v „*jeho proměnlivých odstínech čtou jednotlivci svůj osud*.“¹¹⁹

Symboliku Měsíce lze dát i do širších souvislostí. Měsíc v mnoha ohledech koresponduje se samou postavou Salome. Jeho bledá záře odpovídá bělosti tváře a pokožky princezny. Luna často bývá ztotožňována s ženským elementem, v protikladu k Slunci, které představuje vysloveně mužský prvek. Ztotožnění Salome jako obrazu ženství se symbolem Luny by nebylo nic zcela tak nelogického. Také proto v předkřesťanských náboženstvích a mytologiích byla božstva představující či zastupující Měsíc často ženského rodu (bohyně Hekaté, Seléné, Artemis, Kálí,...).

Motiv Měsíce ve vztahu k postavě hlavní hrdinky ale do svých děl nepřijal pouze Wilde. Také Flaubertova Salambo, která má k postavě Salome, jak už bylo zmíněno, velmi blízko (podobná evokace exotiky, panenskosti atd.) se touží zasvětit tajemnému kultu bohyně luny Tanit. Ani zde ale ještě podobnost obou děl nekončí. Zajímavou úlohu jak ve

¹¹⁸ ELMANN (pozn. 24) 340- 343.

¹¹⁹ Květa MARYSKOVÁ: Doslov, in: Oscar Wilde. Salome, Praha 1959, 49.

Flaubertově románu, tak ve Wildově hře hraje závoj. Na získání závoje zpět, o které se musí pokusit Salambo, závisí osud celého Kartága. Na tanci se sedmi závoji, jež předvádí Salome Herodovi, zase záleží osud proroka. Wildova Salome má v provedení příběhu a vykreslení hlavní ženské postavy podstatně blíže k Flaubertově románové Salambo než k dceři Herodiady z jeho pozdější povídky.

Také symbolika tance sedmi závojů má přirozeně své různé výklady. Jeden z nich vychází z mytického příběhu o sumerské bohyni Ištar, jež se vydala do podsvětí. Při této cestě ale musela projít sedmi branami, přičemž při průchodu každé z nich ze sebe musí něco svléci, v poslední sedmé bráně odkládá nakonec i roušku cudnosti.¹²⁰ Ewa Kuryluk naopak klade symboliku sedmi závojů do souvislosti s Biblií. Hovoří o tom, že Wilde našel inspiraci v Janově Apokalypse.¹²¹ Jiní vykladači Wildova díla v Salome viděli přímou alegorii či aluzi náboženské a kulturní situace ve viktoriánské Anglii nebo jen vtípnou „kritiku symbolistního dramatu a dekadentních klišé“.¹²² Richard Elmann považoval Salome za personifikaci anglického literárního a výtvarného kritika Waltera Patera a Jana Křtitele zase za vlivnou postavu anglické kultury 2. poloviny 19. století Johna Ruskina, zatímco samotný Wilde sám sebe údajně projektoval do postavy krále Heroda, který podobně jako on váhal, na čí stranu se přiklonit. Christopher Nassar spatřoval ve hře odraz tehdejší náboženské situace v Británii a jednotlivé postavy dokonce ztotožnil s příslušnými církevními tábory či náboženstvími.¹²³

Všechny tyto hypotézy a studie umožňují prozkoumat a nahlédnout postavu Salome, ale především Wildovu představu o Salome z mnoha různých úhlů a mohou být částečným vodítkem pro další interpretaci výtvarných děl pojednávajících příběh biblické židovské princezny. Při aplikování těchto závěrů na konkrétní díla bychom ale měli být opatrní a vycházet stále především z primárního pramene, jímž zůstává v tomto případě Wildova hra.

¹²⁰ Blahoslav HRUŠKA / Matouš LUBOR, Jiří PROSECKÝ/ Jana SOUČKOVÁ: Sestup Ištar do podsvětí, in: Mýty staré Mezopotámie. Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách. Praha 1977, 212-17.

¹²¹ KURLUK (pozn. 101) 221.

¹²² MARYSKOVÁ (pozn. 119) 48.

¹²³ Christopher S. NASSAR: Wilde's Salomé and the Victorian Religious Landscape, in: The Wildean. A Journal of Oscar Wilde Studies, January 2002, No. 20, <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassar2.html>, vyhledáno 14. 3. 2010.

10. Aubrey Beardsley a Wildova Salome

Ani Wildova hra se však nedočkala snadno své realizace na prknech, jež znamenají svět. Tato jednoaktovka se zkoušela už asi dva týdny a obsazení i scénografie celé hry byly celkem jasné. V titulní roli měla zazářit Sarah Bernhardt, s kterou se v Paříži Wilde předtím seznámil a která sama usilovala o to, aby pro ni autor napsal nějakou hru, obzvláště po svých úspěších s uvedením hry *Vějíř lady Windermereové* a s románem *Obraz Doriana Graye*. Wilde se tedy rozhodl obsadit slavnou pařížskou divu do role Salome. Nicméně přes to všechno, co už samo o sobě zaručovalo premiéře nebývalý zájem a úspěch, byla hra na základě starého anglického zákona, jenž nedovoľoval na jevišti vystupovat biblickým postavám, zakázána a její premiéra zrušena.

Po tomto zklamání bylo souzeno Wildově Salome zůstat ještě několik let na papíře. Veřejnost tedy měla možnost seznámit se s ní nejprve v knižní podobě a až později byla hra nastudována pro divadlo¹²⁴. Kniha byla jako první vydána v Paříži v únoru 1893, rok potom se jí dostalo překladu i v Anglii. Jakmile byla ale na světě, vzbudila stejně velké pozdvižení, jakého by se jí bývalo dostalo, kdyby vstoupila ve známost skrze divadelní inscenaci s již zmíněnou Sarah Bernardtovou. Za touto nebývalou pozorností, která se hře dostala, ačkoliv se ještě neobjevila na divadelních prknech, stál mladý anglický grafik a ilustrátor Aubrey Beardsley. Ten upoutal Wildovu pozornost totiž už roku 1893 svou kresbou v dubnovém čísle časopisu *The Studio*, kde ztvárnil Salome, jak líbá hlavu Jana Křtitele právě podle vrcholné scény Wildovy hry Salome.

Beardsley byl o 18 let mladší než Oscar Wilde a vzhledem k svému věku¹²⁵ byl daleko radikálnější a kritičtější než sám irský literát. Byl pravým dekadentem, jehož povaze byla vlastní ironie a výtvarné vyjadřování čerpající svou formu z japonských dřevorytů. Wilde byl sice ohromen Beardsleyho kresbou, kterou náhodně objevil ve zmíněném časopisu, a proto si mladého Angličana vybral jako ilustrátora své knihy, nicméně jeho styl mu nebyl tak úplně blízký, jak by se mohlo zdát. Vкус Gustava Moreau odpovídal Wildově představě o Salome a podobě celé hry podstatně víc. V podobném duchu se o tom zmínil i svému známému Charlesovi Rickettsovi, umělci a ilustrátorovi, s nímž již předtím několikrát spolupracoval. Stěžoval si mu, že postavy jeho příběhu vyznívají v Beardsleyho provedení docela jinak, než on sám zamýšlel. „*Můj Herodes je jako ten od Gustava Moreaua, zahalen*

¹²⁴ Stalo se tak až roku 1896 v pařížském divadle L'Oeuvre, v době kdy byl Oscar Wilde držen v readingském žaláři. MARYSKOVÁ (pozn. 119) 46.

¹²⁵ V době kdy tuto kresbu Beardsley vytvořil, mu bylo pouhých 21 let. Stanley WINTRAUB: Aubrey Beardsley. *Imp of the Perverse*, University Park 1976, 55.

ve svých špercích a starostech. Moje Salome je mystická, je sestrou Salambo, je svatou Terezou, jež uctívá měsíc.“¹²⁶

Přitom Beardsley nepojal ani Salome ani Heroda jako postavy zahalené v kouři chrámových kadidel, halící se v orientální šat a pokryté šperky, naopak: jim dal vzezření zcela moderní, zasadil je do prostředí své doby, do současnosti a tím vzbudil bouřlivé reakce výtvarné kritiky i veřejnosti. Toto pojetí legendy o Salome bylo ve výtvarném umění něčím zcela novým a přelomovým. Nebyla tu ani stopa po něčem exotickém, orientálním. Najednou tu byla chlípná moderní žena, silná a nezávislá, oděna ve všech svých módních kostýmech.

Tímto způsobem mladý anglický ilustrátor také poukázal na dva spolu úzce související problémy, na měnící se roli ženy ve viktoriánské společnosti a na rostoucí pochybnosti týkající se rigidní koncepce duality pohlaví ve viktoriánské době.¹²⁷ Beardsley tak jako jeden z prvních dokázal, že postavu Salome a vůbec celou legendu lze pojmout i způsobem, který nemusí vůbec vycházet z biblického orientalizujícího prostředí, že nemusí z postav dělat historické figurky ani pohádkové bytosti, ale může je naplnit soudobou smyslností a perverzí. Vtiskl Wildovým ilustracím svou osobitou dekadentní estetiku a zároveň naznačil, v čem spočívá umělecká modernita, ke které bude další umění směřovat.

Kresby, které se staly součástí knihy, také možná svým způsobem zastínily samotný text a je dodnes diskutabilní, nakolik jsou samostatným výtvarným počinem nezávislým na literární předloze a nakolik si zachovávají svůj statut ilustrace jako výtvarného doprovodu tištěného textu. Nicméně prvotní kresba s názvem *J'ai baisé ta bouche* [31] odvozeným přímo z textu hry, vydaná nejdříve v časopisu *The Studio* a později v mírně upravené podobě jako součást anglického překladu pod názvem *The Climax*, byla přímou reakcí na Wildovo přepracování celé legendy. Výtvarně zprostředkovává důležitý motiv hry a nejperverznější stránku postavy Salome. Její zvrhlost líbat mrtvou hlavu, jakýsi druh nekrofilie, v němž dekadentní umělec typu Beardsleyho musel najít zákonitě nemalé zalíbení, se pak jevila jako ideální moment k vizuálnímu ztvárnění.

Levitující Salome zde drží Křitelovu hlavu se záměrem políbit její ústa. Z právě s'até kštiny však ještě stále odkapává krev a vytváří kaluž, jež živí a nechává vyrůst květině, kterou lze pokládat za lilii, symbol panenskosti a čistoty. Zajímavě pojaty jsou i účesy obou postav, zatímco princezniny vlasy se vznášejí a poletují ve víru obdobně jako celé její tělo, prorokovy prameny vlasů připomínají spíše účes Medúzy, bájně řecké Gorgony, která nalezla stejnou smrt jako Jan Křitel, tedy stětím hlavy. Beardsleyho kresba může být kladena také do

¹²⁶ ELMANN (pozn. 24) 376.

¹²⁷ KAI-yi LI: Beardsley. Decadent and Modern Beauty. The Female Figures of Beardsley, 2007, http://thesis.lib.ncu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=92126007#anchor, vyhledáno 20.4. 2010.

souvislosti s akvarelem *Zjevení* [26] od Gustava Moreaua, kde se motiv střetu postavy Salome a vznášející se hlavy proroka objevuje už předtím, mladý anglický grafik a ilustrátor pravděpodobně znal Moreaova díla, která se objevovala na řadě reprodukcí, jež v té době běžně kolovaly.¹²⁸

V Beardsleyho případě se však nevznáší setnutá hlava, ale celá Salome, jež má svou trofej zcela pod kontrolou, držíc ji pevně oběma rukama. Ačkoliv Wilde byl touto kresbou potěšen a právě kvůli ní si zvolil Beardsleyho jako ilustrátora hry v knižní podobě, přesto byl zaražen a více či méně zklamán, když mu byly představeny všechny kresby, které se měly v knize objevit. Byly příliš japonizující, kdežto Wildova hra měla mít naopak atmosféru byzantinizující.¹²⁹

Aktuálnost dodal celé sérii ilustrací Beardsley ještě rozpracováním určitých detailů, které se při bližším zkoumání jeví jako zcela zjevné narážky na samotnou postavu autora hry. Podobu Wilda lze nalézt konkrétně ve čtyřech ilustracích, kde se objevují karikované rysy jeho tváře.¹³⁰ Odkazem k současné době a literatuře je i ilustrace s názvem *Toaleta Salome*. V této kresbě můžeme na stolku židovské princezny najít taková díla, jako je Zolova Nana, dále jednu z proslulých knih markýze de Sade, Manon Lescaut nebo Apuleiův Zlatý osel a další. Jedná se o literární díla, která podobně jako Wildova hra a Beardsleyho ilustrace k ní, vzbudila často bouřlivé reakce a byla považována za velmi kontroverzní.

Díky spojení Beardsleyho ilustrací s Wildovým textem se tedy oběma tvůrcům dostalo značné popularity a jejich jména byla zmiňována často společně, což se Beardsleymu později stalo osudným, když byl jako výtvarný redaktor čtvrtletníku *The Yellow Book*, kde si již získal uznání, z tohoto periodika propuštěn právě kvůli svému vztahu a přátelství s osobou Oscara Wilda. Ten byl v té době již odsouzen za sodomii a nebylo tedy v zájmu časopisu, aby zde Beardsley nadále zůstával. Wilde i Beardsley byli tématem Salome svázáni již příliš úzce. I v tomto případě se biblická antihrdinka stala zcela příznačně osudovou ženou pro oba homosexuální umělce.

Spoluprací dvou výjimečných uměleckých osobností své doby, jakými Wilde i Beardsley bezpochyby byli, se zrodila další z takzvaných krásných knih, pro jejichž běžnější produkci a tvorbu vytvořilo anglické estetické hnutí ideální podmínky. Kořeny a zrod koncepce krásné knihy je možno vysledovat už v díle Williama Blakea, z něhož i sám

¹²⁸ Helen Bieri THOMSON / Céline EIDENBENZ: *Salome. Danse et décadence*, Paris 2003.

¹²⁹ WINTRAUB (pozn. 125) 56.

¹³⁰ Za karikaturu Wilda je obecně považována tvář měsíce v kresbách *The Woman in the Moon* a *The Platonic Lament*, dále postava šaška v kresbě *Enter Herodias* a nakonec postava Heroda v kresbě *The Eyes of Herod*.

Beardsley vycházel.¹³¹ Postava Salome pak dokázala, že je ideálním motivem pro spojení literatury a výtvarné kultury v symbolistně-dekadentním pojetí a že toto téma nemusí sloužit jen jako ilustrace biblické legendy, ale může v sobě zahrnovat řadu otázek a problémů týkajících se dobové situace na konci a na přelomu 19. století, tedy v době, kdy se postavení žen ve společnosti začalo výrazně proměňovat, což pocíťovali i sami umělci.

¹³¹ WINTRAUB (pozn. 125) 111.

11. Téma Salome v českém prostředí

Poté co jsme se dopodrobna seznámili s biblickým příběhem Salome, vývojem jeho ikonografie napříč dějinami umění, přehodnocením a znovuoobjevením tohoto tématu, jež se projevilo v literatuře a výtvarném umění symbolismu a dekadence, je na místě obrátit naši pozornost také směrem k českému prostředí. I zde si biblická princezna našla mezi výtvarníky a literáty mnohé své příznivce a také tady se stala jedním z klíčových témat pro ty tvůrce, kteří především po stránce obsahové tíhli k symbolistně–dekadentnímu vyjadřování. Prostřednictvím nesčetných variací podoby Salome si i tito umělci vytvářeli svůj vlastní obraz osudové ženy plné perverzních a nebezpečných vášní.

Často se Salome mihla v díle těch umělců, kteří například ve své rané tvorbě prošli dekadentní fází, od níž však poměrně brzy upustili. Pro jiné však měla židovská princezna fatální význam, stala se jejich celoživotním tématem, které pojímali nesčetněkrát, vždy novým a novým způsobem, a na jehož několikerém zpracování si uvědomili řadu důležitých zákonitostí pro svou budoucí uměleckou tvorbu.

Budeme-li tedy chtít obdobným způsobem, jako to bylo učiněno v předchozích kapitolách, prozkoumat i české kulturní pole ve vztahu k vnímání a zobrazování biblické Salome, budeme muset přiznat, že tato femme fatale na našem území nebyla do konce 19. století nijak výrazně reflektovaným tématem, a nebyla mu proto věnována žádná mimořádnější pozornost ze strany českých umělců nebo umělců v českém prostředí působících.

Ohlédneme-li se do dávnější historie, spíše pro ilustraci, určitě zde také najdeme některá vyobrazení biblické Salome, a to především v místech, která byla spojena s úctou ke svatému Janu Křtiteli, tedy v českých kostelech, na jejich oltářích anebo v iluminovaných rukopisech. S takovým středověkým zobrazením Herodiadiny dcery, jak drží mísu s Křtitelovou hlavou a odevzdává ji Herodovi, se dnes můžeme setkat například ve sbírce starého umění v Národní galerii, kde v dolní části pravého křídla takzvaného *Oltáře ze Zátone* (1430) můžeme vidět část této legendy o smrti Jana Křtitele, nebo v téže galerii na obraze pozdně barokního malíře Norberta Grunda *Salome s hlavou Jana Křtitele* (kol.1750). Ale jinak jen obtížně nalézáme nějaká další umělecká ztvárnění této postavy.

Zájem zobrazovat Salome u nás tedy vzrůstá až na přelomu století. Je tomu tak, jako v případě i jiných zemí, především zásluhou Wildovy hry, Straussovy opery a celkově díky

mohutně vzrůstající ideové orientaci na francouzskou kulturu.¹³² Jinak je ale celé české 19. století, s výjimkou svého posledního desetiletí, úsilím o ztvárnění Salome v podstatě nedotčeno. Živnou půdu pro pěstování této tematiky si nalezne až v 90. letech prostřednictvím okruhu Moderní revue, která byla jedním z prvních periodik a vůbec iniciativ, jež českému publiku zprostředkovaly evropské a hlavně francouzské symbolistní a dekadentní umění.

Česká kultura se totiž během prvních tří čtvrtin 19. století vztahovala především k uměleckým centrům, která byla součástí Rakousko-Uherské říše nebo Německa. Jednalo se především o Vídeň a Mnichov. Sem přicházeli umělci studovat a rozšiřovat své obzory a dovednosti. Stálým a nehynoucím ideálem bylo přirozeně i studium v Římě, ale francouzská kultura a sama Paříž, kolébka nejenom symbolismu, ale i řady jiných uměleckých hnutí, z které se postupně během 19. století stalo centrum všeho moderního, co výtvarné umění tehdy nabízelo, byla prozatím českému prostředí neznámou destinací a českými malíři a sochaři byla objevována až v pozdní fázi druhé poloviny tohoto století.

Úspěch symbolistně-dekadentní postavy Salome vrcholí ve Francii, Anglii, Belgii nebo Holandsku v 90. letech 19. století. Ve středoevropském prostoru je ale tento motiv ve většině případů rozvíjen až ve století nadcházejícím, tedy po roce 1900, kdy se v českém prostředí témata typická pro symbolismus a dekadenci již plně zabydlela, a umělci je zde rozvíjeli ještě poměrně dlouho potom, co v předešle zmíněných zemích získaly na aktuálnosti již zcela jiné náměty, podstatně méně spjaté s literárním světem.

Přestože se tedy postava Salome v českém umění do 90. let 19. vyskytuje jen skoupě, nelze tvrdit, že by čeští výtvarníci neměli zájem se tématem osudové ženy zabývat. Namísto Salome tak v českém prostředí v uměleckých dílech figurovala řada jiných variant femmes fatales, ke kterým česká kultura vzhledem ke svému národně-obrozeneckému zaměření po celé 19. století inklinovala daleko přirozeněji. Velmi blízko k postavě Salome měla v českém prostředí mytická postava Šárky, tak jak ji líčí například Alois Jirásek ve svých *Starých pověstech českých*. Šárka, jedna z postav příběhu o dívčí válce, podobně jako Salome na příkaz své matky poslechla rozkazu mocné Vlasty, která vedla ženy do války proti mužům, a díky své kráse a hereckému nadání obelstila i vladyku Ctirada. Ten na základě své vlastní nepozornosti a okouzlení Šárkou podstoupil ještě daleko krutější smrt než samotný Jan Křitel. Poté, co byl ženským vojskem zajat, následovalo jeho umučení na hradě Děvín.

Jak vyplývá z pověsti, Šárka tedy splňovala podobná kritéria jako biblická Salome a podobně jako ona měla nárok na to se stát oblíbeným motivem v českém výtvarném umění

¹³² Stéphane REZNIKOW: Frankofilství a česká identita: 1848-1914, Praha 2008, 480.

devatenáctého století, být typickou českou femme fatale. Dokazuje to sousoší *Ctirada a Šárky* (1889-1897) od Josefa Václava Myslbeka, původně umístěné na Palackého mostě a dnes na Vyšehradě ale ještě mnohem spíš socha *Šárky* (1910) [32] od jeho žáka Quido Kociána, který ji pojal už jako zcela samostatnou postavu, patrně inspirován jinou Myslbekovou sochou, a to jeho *Hudbou*. Právě alekvůli soše Šárky, která údajně dokonalostí předčila sochu učitele, byl tehdy Kocián vyřazen z okruhu přátel Myslbeka a pozbyl i jeho přízeň, což mladý umělec údajně velmi těžce nesl.¹³³ I postava Šárky se tak stala příznačně osudovou ženou pro tohoto sochaře.

Lze tedy tvrdit, že i v českém prostředí existovaly motivy, jež mohly v repertoáru námětů tehdejšího umění postavu Salome plně nahradit, jak jsme si uvedli na příkladu mytické Šárky. Přesto však české umění začalo postupně od 90. let směřovat k motivům světovějším. Otevřít se Evropě a čerpat umělecké podněty také ze zahraničí se ukázalo právě na přelomu století jako rozhodující. Byla zahájena revoluční obroda českého umění, které se ocitlo na prahu nové doby. Polovina 90. let tak přinesla řadu nového, zlomového a první ozvěny našly tyto změny v oblasti literatury, jež reagovala na řadu podnětů mnohem dříve, než tomu bylo v případě výtvarného umění. Jejich společná východiska a cíle je ale postupně učinila rovnocennými partnery a došlo opět k onomu, v řadě případů harmonickému, souznění literární a výtvarné řeči.

11.1 Vstup symbolistně-dekadentních témat do českého umění prostřednictvím časopisu *Moderní revue*

Zmínme tedy rok 1894, kdy byla založena *Moderní revue*, považovaná dnes za tribunu české dekadence, která jako první uváděla do českého povědomí světové symbolistní autory a výtvarníky. O rok později je dále vydán manifest *České Moderny*, v němž byla zřetelně vyjádřena touha vymezit se vůči předcházející generaci a zdůrazněna svobodná individualita umělců. Za nimi pak následuje roku 1896 almanach *Secese* organizovaný S. K. Neumannem a konečně založení časopisu *Volné směry* Spolkem výtvarných umělců Mánes. Tyto iniciativy v mnohém položily institucionální základy moderní české kultury¹³⁴ a poukázaly na tendenci nejmladších umělců (generace) vědomě a cíleně směřovat ve své umělecké tvorbě a zastávat určité ideje. Ty ovšem byly v rozporu s těmi, jež hlásali jejich předchůdci, proto je třeba neopominout je a zdůraznit význam těchto formací v polovině posledního desetiletí 19. století.

¹³³ Petr WITTLICH: *Sochařství české secese*, Praha 2000, 254-255.

¹³⁴ VLČEK (pozn. 3).

Pro uvedení postavy Salome do českého prostředí v její symbolistně-dekadentní podobě sehrála rozhodující úlohu právě *Moderní revue*. Časopis, jenž vznikl z iniciativy dvou spřízněných literátů, Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic, jako první u nás představoval zahraniční umělce, literáty a filozofy, které bychom mohli dnes označit za typické představitele evropské dekadence. *Moderní revue* tak získávala výrazně internacionální charakter, který byl i jedním z jakýchsi povahových rysů symbolismu. Dobře je to patrné také z Karáskových *Vzpomínek*, v nichž například líčí, kdeže tehdy jeho generace hledala inspiraci pro svou novou platformu a z čeho vyrůstala: „*Kritické hnutí 90. let nerostlo jen z domácích podmínek, z kritické práce svých předchůdců, ale bylo inspirováno kritikou francouzskou, anglickou, německou a ruskou, padly hranice domácích literatur a nastala vzájemná výměna idejí v celé Evropě a jejich asimilace k podmínkám domácím... Z Francie zde působila nejvíce kritika Hennequina a poezie Baudelairova, Verlainova a celé dekadence, ze severu Ibsen atd., z Anglie přicházelo rafinované perverzní kouzlo Oscara Wilda, z Ruska Dostojevskij a Tolstoj.*“¹³⁵

Stránky *Moderní revu* tak byly prosyceny myšlenkami těch nejznámějších francouzských, anglických a dalších dekadentních symbolistů. V poklidném českém prostředí to byly často ideje velmi provokativní a radikální, toho si však byl okruh *Moderní revue* dobře vědom a záměrně vybíral autory „temné“ a skandální.¹³⁶ Již od prvního svazku se na jeho stránkách objevovaly statě od Friedricha Nietzsche,¹³⁷ Stanislava Przybyszewského,¹³⁸ Rémy de Gourmonta,¹³⁹ Jorise Karla Huysmanse¹⁴⁰ a mnoha dalších. Mladí čeští dekadentní intelektuálové hltali tyto texty, jež přinášela *Moderní revue*, a vytvářeli si tak představu o skutečné podstatě pojmu dekadence.

Řadu těchto textů pojilo jedno - pro symbolistně dekadentní umění velmi důležité téma, téma erotiky a sexuality. *Moderní revu*, jež byla na české půdě prvním periodikem, které seznamovalo širší veřejnost s dekadentními myšlenkami, tak otevřela i v tomto směru prostor pro zaobírání se otázkami, které byly doposud tabuizované, spojené s perversitou a

¹³⁵ Jiří KARÁSEK ze Lvovic: *Vzpomínky*, Praha 1994, 46-47.

¹³⁶ Petr WITTLICH: Česká dálka, in: idem (ed.): *Důvěrný prostor-nová dálka. Umění pražské secese*, Praha 1997, 17.

¹³⁷ K Přírodopisu morálky: sv. 1 (1894/95), Antikrist: sv. 8 (1898), Morálka jako protipřirozenost: sv. 12 (1900/01), Pohled na stát: sv. 13 (1901/02), in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život*.

¹³⁸ Pro domo mea: sv. 3 (1895/96), Chopin a Nietzsche: sv. 3 (1895/96), Neznámý: sv. 4 (1896), Ecce Poeta!: sv. 5 (1896/97), Edvard Munch: sv. 5 (1896/97), Homo Sapiens: sv. 7 (1897/98), Příspěvek k etice pohlavní: sv. 20 (1907/08), in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život*.

¹³⁹ Stéphane Mallarmé a idea dekadence: sv. 12 (1900/01), Morálka lásky: sv. 13 (1901/02), Nový filozof: sv. 24 (1911/12), Architektura; Insinuace; Německá kultura; Evolutio veneris: sv. 34 (1918/19), Naprostá rovnost: sv. 37 (1921/22), in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život*.

¹⁴⁰ Obluda v umění: sv. 13 (1901/02), O diletantismu: sv. 34 (1918/19), in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život*.

morbiditou. Téma sexuality a pohlaví ve vztahu k tragice, smrti, smutku, pocity erotické deziluze, a konečně představa ničivého pohlaví vyjádřená v obraze fatální ženy se v Moderní revue objevovala poměrně často, jak můžeme vidět například v Przybyszewského textech: „*Pohlaví jeví se jako apokalyptická žena, opojená krví mučedníků, na jejímž čele stojí jméno: Tajemství, jako nevěstka nevěstek, jako smrt smrtí. A není prostředku, a není uniknutí, a není záchrany.*“¹⁴¹

Romány na pokračování, povídky, poezie ale i teoretické studie, tedy většinová část toho, co bylo stránkách Moderní revue prezentováno, bylo temnou erotikou prodchnuto. A byla to i literatura česká, tedy čeští literáti, kteří do Moderní revuí pravidelně přispívali a kteří se vlivem zahraniční literatury, ale také z popudu svých vlastních duševních hnutí a stavů zaobírali stejným tématem obdobným způsobem. Tak byl Jiří Karásek ze Lvovic, jedna z vůdčích osobností Moderní revue, díky obsahu své sbírky nazvané Sodoma dokonce téměř uvězněn, kniha pak byla cenzurou zakázána a zabavena. Vyjít mohla až o deset let později.¹⁴²

V českém prostředí to byl tedy například Karásek ze Lvovic, kdo svou literární tvorbou prodchnutou erotikou provokoval. Jeho případ z roku 1895 se shodně odehrál v téže době, kdy českým tiskem hýbala kauza Oscara Wilda. Soudní proces s Wildem, který byl obviněn ze sodomie (homosexuality), ale na rozdíl od Karásky byl skutečně uvězněn, vzbuzoval v českém prostředí převážně odsuzující reakce. Moderní revue, která na svých stránkách Wilda vždy velebila a jeho tvorbu v souznění se svým symbolistně-dekadentním programem plně uznávala, byla v tomto ohledu tehdy snad jediným periodikem, které se veřejně za anglického literáta a dandyho postavilo.¹⁴³ Dokazovalo to však nejenom plné přihlášení se k Wildovi jako jednomu z hlavních představitelů evropské dekadence, ale tento přístup svědčil i o zájmu českých dekadentů a symbolistů o taková témata, spojená s erotikou a sexualitou, jako byla právě homosexualita či androgynnost.

Ačkoliv byl Karásek jako český autor a kritik v Moderní revue svými texty zastoupen asi nejvíce, přispívala sem i řada dalších významných osobností, které tak spolu s ním vytvořily platformu české dekadence. Z básníků to byl Otokar Březina či Antonín Sova, z hlediska výtvarné a literární kritiky pak sehráli na stránkách časopisu významnou roli texty Procházkovy, S. K. Neumanna nebo později Miloše Martena. Dalo by se říci, že nejtypičtější postavu dekadenta našla ale česká umělecká a literární historiografie v osobě Karla Hlaváčka, který do Moderní revue přispíval svými básněmi a výtvarnými díly. Výtvarné

¹⁴¹ Stanisław PRZYBYSZEWSKI: Tragédie pohlaví (De profundis), in: Moderní revue, únor 1896, roč. II, č. 5, 110.

¹⁴² Rudolf VÉVODA: Sodoma: Předtím a potom. Dobový kontext Karáskova vystoupení, in: Václav PETRBOK (ed.): Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha 1999, 218-19.

¹⁴³ KARÁSEK ze Lvovic (pozn. 135) 130.

snažení Hlaváčkovy bylo nicméně ve své době a ještě dlouho potom vnímáno jako trochu diletantské v porovnání s jeho tvorbou básnickou.

11.2 Femme fatale v díle Karla Hlaváčka

Ideálu dekadentního umělce odpovídal Hlaváček již z několika důvodů. Především v sobě spojoval několik uměleckých činností; byl básníkem a zároveň výtvarníkem, navíc jeho zájem o výtvarné umění z něj učinilo nejenom malíře, ale také výtvarného kritika, jenž naplňoval kritéria, která pro uměleckou kritiku stanovil již Karásek v jedné z prvních statí uveřejněných v *Moderní revue*.¹⁴⁴ Kritika byla v očích obou tehdejších umělců vyjádřením vlastních subjektivních názorů na tvorbu umělce, nebyla tedy ničím objektivním. V kritice se odrážel vlastní ideální svět pisatele a umělec, o kterém referoval, byl tak spíše analyzován ve vztahu k těmto vnitřním představám kritikovým, tedy zda-li do nich svým dílem spadá, či nikoliv. Výtvarně–kritická tvorba tudíž byla pro Hlaváčka a mnohé další z okruhu *Moderní revue* tvůrčím činem stejně tak jako tvorba výtvarná či básnická. Navíc v těchto textech Hlaváček „hledal a formuloval postuláty závazné i pro svou vlastní tvorbu.“¹⁴⁵ Proto i když v centru našeho zájmu stojí především výtvarné dílo Hlaváčkovy, nemůžeme nechat jeho činnost výtvarně kritickou bez povšimnutí. Spolu s jeho kresbami a básněmi dotváří alespoň základní představu o tom, jak Hlaváček chápal svět umění, a hlavně také jakou roli v něm představovalo téma erotiky a ženy.

Již Hlaváčkovy první rozsáhlá esej *Tragédie ženy* věnovaná tvorbě německé malířky Anny Costenobleové a potom především stať o Felicienu Ropsovi ukázaly, jakým typem ženy byl mladý básník a výtvarník fascinován. Žena, tak jak ji viděla Hlaváčkovy doba, tedy jako emancipovanou městskou dámu, jako „delikátní hostitelku županu solidního měšťáckého žití“¹⁴⁶ či jako „bulvární emancipovanou loutku bažící po doktorském diplomu“¹⁴⁷, neodpovídala Hlaváčkově představě. Pravou podstatu ženství totiž nahlížel Hlaváček typicky dekadentním způsobem. V jeho představivosti se mu žena zjevovala podobně tak, jak ji zachytili ve svých dílech Felicien Rops či Stanisław Przybyszewski. „Avšak se studiem moderních autorů setkal jsem se v jejich dílech se ženskými zjevy, z nichž ti odvážní měli odvahu strhnout falešný šat a ukázati zasvěcencům ženu nahou, ženu jako egyptskou sfinx (...)

¹⁴⁴ Jiří KARÁSEK ze Lvovic: O kritice jako genu uměleckém, in: *Moderní revue*, březen 1895, č. VI, 130-33.

¹⁴⁵ Otto M. URBAN: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002, 63.

¹⁴⁶ Karel HLAVÁČEK: *Dopisy Karla Hlaváčka Marii Balounové*, Kladno, 1926, 41.

¹⁴⁷ Karel HLAVÁČEK: Felicien Rops, in: *Moderní revue*, 1899, svazek IX, 7-11.

A poznal jsem Tě jako ženu Przybyszewského, z jejichž úst v ukrytých okamžicích dýše horký dech supajícího Pohlaví, (...)“¹⁴⁸

Tento typ ženy, inspirovaný tvorbou Ropsovou ale i dalších umělců, podněcoval Hlaváčka k vlastní výtvarné stylizaci svých femmes fatales, v letech 1896-98 tak vytvořil několik kreseb poukazujících na ženu často jako na démonickou, vampýří, vášnivou a temnou bytost. Ve dvou verzích kresby¹⁴⁹ k obálce básnické sbírky *Pozdě k ránu* [33] zvolil jako motiv nahou postavu ženy v značně melancholické či snivé náladě pohrávající si s hadem. Zpoza této dvojice se pak noří ještě bílá luna, jeden z dalších oblíbených Hlaváčkových symbolů,¹⁵⁰ dodávající celému zobrazení atmosféru, jež by konotovala s názvem sbírky. Motiv hada ve vztahu k ženě stejně jako motiv měsíce byl v této práci již zmíněn při rozboru některých literárních a výtvarných postav Salome, oba dva motivy tak poukazují na jakousi temnou stránku ženství, kterou se snažil zachytit ve svém díle i Hlaváček.

To dokazují i některé jeho další kresby, z nichž nejznámější se stala *Upíří žena* [34] vytvořená pro obálku *Moderní revue* z roku 1896. Podobně drobná kresba ženy jako netopýra, která byla jedním z dalších návrhů na obálku tohoto časopisu, [35] dokládají Hlaváčkovo zaujetí spojením tématu ženy a vampirismu, které se uplatňovalo i při výtvarném ztvárnění Salome na přelomu století. Pro řadu umělců Salome stejně jako vampýr symbolizovala totožnou esenci tajemného a nebezpečného ženství. Patrné je to například z některých děl norského malíře Edvarda Muncha, ale i dalších. Další temná zobrazení démonické fatální ženy bychom mohli u Hlaváčka najít v jeho kresbě *Démon* z roku 1897 nebo na jedné z jeho knižních vinět, [36] zobrazující sedící postavu ženy, jejíž vlasy ožívají podobně jako hadí těla na hlavě Medúzy.

Ačkoliv se žádná kresba s postavou princezny Salome nebo její matky ve výtvarné tvorbě Karla Hlaváčka přímo neobjevuje, jeho poezie je na téma biblických, mytických a historických archetypů femme fatale, kam mezi ostatními Salome patří, přece jen podstatně bohatší. Dramatická črta *Ctirad a Šárka* z roku 1895, báseň *Šalamoun*, *Kleopatra* nebo konečně i *Herodias* tvoří skupinu textů povětšinou publikovaných již za Hlaváčkova života v různých českých časopisech, které ale nejspíš v jeho literární tvorbě zastávají roli kvalitativně druhotnou. Nicméně se právě v těchto básních projevuje Hlaváčkovo zaujetí postavami slavných fatálních žen a také „*typický dekadentní názor spojující ženu a smrt, nebezpečí a ztrátu vlastní identity*.“¹⁵¹

¹⁴⁸ HLAVÁČEK (pozn. 146).

¹⁴⁹ První a druhá verze obálky sbírky *Pozdě k ránu*, 1896.

¹⁵⁰ Petr WITTLICH: *Česká secese*, Praha 1982, 117.

¹⁵¹ URBAN (pozn. 145) 127.

Postavy slavných osudových žen se na stránkách Moderní revue objevovaly jako na běžícím pásu. Již v letech 1896-97 byl postupně v jednotlivých sešitech Moderní revue publikován v překladu Arnošta Procházky Huysmansův román *Naruby*, který proslavil již zmíněné obrazy s princeznou Salome od Gustava Moreaua. I čeští dekadenti si byli vědomi, že toto dílo považované za „bibli dekadence“ by jim nemělo zůstat přístupné jen ve francouzském originálu. Tímto způsobem měla tedy i česká kulturní veřejnost možnost se seznámit s Huysmansovou postavou des Esseintese a jeho milovanými Salome. V roce 1900 pak vyšlo v 50 číslovaných exemplářích i takzvané Album Moderní revue¹⁵², sbírka osmi grafických listů, již hned na první stránce vévodilo slavné zobrazení Salome od Aubrey Beardsleyho s židovskou princeznou, která se právě chystá políbit Jochánánovu hlavu. Mezi těmito grafikami se tehdy objevila například i Munchova *Madona* (1894/95). Jiná femme fatale, Messalina, z pera francouzského autora Alfreda Jarryho se stala prostřednictvím Moderní revue v jeho sedmém ročníku dílem přeloženým do češtiny podstatně dříve než například do německého jazyka. Opět se tak ukázalo, že se v tomto směru česká avantgarda a uměnímilovní dekadenti okruhu časopisu Moderní revue vyrovnali se světovým symbolismem a dekadencí. V tomto čase především v oblasti literární jsme svou orientací na francouzskou kulturu dosáhli úrovně srovnatelné s ostatními evropskými státy, kde hrála dekadence a symbolismus obdobně výraznou úlohu pro vývoj moderního umění. Jak poznamenal při zmínce o Moderní revue Stanislaw Przybyszewski: „*Procházka otevřel české literatuře veliké, široké okno do Evropy, tj. Francie (není jiné Evropy mimo francouzskou Paříž), a jeho velikou zásluhou je, že se obrátil právě do Paříže.*“¹⁵³ Jestliže tedy česká kultura sledovala s mimořádnou pozorností moderní proudy ve francouzské literatuře, v době kdy je zasazena symbolistně dekadentními tendencemi, snažila se o to samé s menší mírou úspěšnosti i co se týče výtvarného umění. Umělci a literáti z okruhu časopisu usilovali o to vytvořit periodikum, které by se po stránce výtvarné přibližovalo co nejvíce úrovni známých evropských revue typu *La Plume*, *Le Décadent*, *La Revue blanche*, londýnské *The Studio* nebo berlínské *Pan*.¹⁵⁴

11.3 Salome v dílech českých umělců před rokem 1910

Podobně jako tyto revue fungovala a svou důležitou roli v uměleckém světě grafiky a tisků mezi léty 1897-99 zastávala také francouzská *L'Estampe moderne*, měsíčně vycházející

¹⁵² Album Moderní revue [grafika]: osm listů od Aubrey Beardsleye, Františka Bílka, Karla Hlaváčka, Edvarda Muncha, Hugo Steinera a Félix Vallotona, Praha 1900.

¹⁵³ KARÁSEK ze Lvovic (pozn. 135) 153.

¹⁵⁴ URBAN (pozn. 145) 70.

publikace, vydávající a prezentující na svých stránkách umělecké grafické listy pro sběratele, kteří se zajímali o současné umění. Většina grafických děl, která se zde objevila, vznikla přímo na objednávku pro toto vydavatelství. Ve druhém ročníku onoho periodika v roce 1897 se pak objevila na jednom z listů i litografie s názvem *Salome* [37] od výtvarníka českého původu Alfonse Muchy, jenž si získal přízeň francouzské kultury a slávu ve světě výtvarného umění prostřednictvím svých plakátů pro francouzskou hereckou star Sarah Bernhardtovou. Tu Mucha zobrazil v jedné z jejích hereckých podob i jako typickou symbolistní femme fatale, v níž převažuje zlověstná stránka její povahy a jistá dramatická, a to například v plakátu *Medey*, již by obsahově obraz *Salome* nejvíce konvenoval.

Litografie, na níž Mucha pro druhé vydání *L'Estampe moderne* jako jeden z prvních českých umělců zvětšil biblickou *Salome*, nese téměř všechny rysy jeho plakátové tvorby, prostřednictvím níž vstoupil do masového povědomí evropské secese a ve Francii se tak stal nejznámějším představitelem art nouveau. V jeho podání ale *Salome* připomíná spíše tančící cikánku než ničivou a perverzní erotickou touhou naplněnou ženu s orientálními šperky a oděním. To dosvědčuje i lyra, kterou drží namísto tradiční Křtitelovy hlavy či mísy. *Salome* je tedy zachycena pravděpodobně při svém tanečním vystoupení. Byzantinizující stylizace, jež bychom v případě postavy *Salome* spíše očekávali, je zde mírně upozaděna, možná také proto, že Mucha tímto způsobem již pojal některé jiné postavy žen ve své plakátové tvorbě, jako například *Gismondu*, díky níž se v podstatě přes noc stal slavným. Přesto zde Muchova *Salome* zůstává typickou symbolistní osudovou ženou, jako spoře oděná cikánka svádějící svým tanečním uměním a zmítající se v dynamických kruhově směřujících ornamentálních vzorcích vlastních Muchově stylizací.

Roku 1897 byla Muchovi, který zatím dobyl Francii, uspořádána výstava i v Čechách. Byla ceněna především jeho tvorba plakátová, kde byl jeho secesní dekorativismus viděn veskrze kladně. V jednom ze svých čísel uveřejnily *Volné směry* právě v době Muchovy výstavy v Praze celostranou reprodukci jeho *Salome* s krátkým zhodnocením autorovy tvorby a jeho přínosu: „*Hlavní činnost a zvláštní nadání tohoto našeho pařížského krajana spočívá v dekorativních návrzích jeho- ponejvíce plakátech. Ukázka, kterou v čísle tomto zastoupen, jasné svědectví dává o velkém smyslu pro krásu lineární. Ukázka tato mimo uvedenou přednost, honosí se též charakteristikou pohybu, kterým typ orientálský zvláště ku platnosti přichází. Originelní vynalézavost jeví Mucha v úpravě kostýmů i draperování, vše to doplňuje*

*noblesa barvy, kterou vždy celek harmonicky sladěn, byť i sloužil účelu „plakátovému“; žel, že nemožno nám podati reprodukci barevnou.*¹⁵⁵

Nicméně reakce na jeho tvorbu nebyly pak především z pohledu nastupující mladé generace 90. let u nás pouze kladné, naopak se tu ozývala v nemnoha případech přímá kritika odsuzující Muchovu ornamentální stylizaci jen jako jakousi obsahově prázdnou módní záležitost a jeho postavy žen - tolik známé z plakátů - za „*vysoustruhované panenky*“.¹⁵⁶ Tak například Karel Hlaváček viděl v Muchovi dobrého dekoratéra a ilustrátora, jemuž je však „*vnitřní stylizace neznámá*“¹⁵⁷, ale jeho jinou tvorbu než plakátovou v podstatě neuznával. („*...a je špatný historický malíř*“¹⁵⁸).

Muchova Salome si tedy nemohla činit ambici na to se stát výchozím bodem pro budoucí ztvárnění biblické princezny v českém prostředí. Vedoucí osobnosti českého umění směřovali v pojetí fatální ženy už jiným směrem, než jak jsme to viděli u Muchy. První česká symbolistní generace v Salome nenachází zcela onen potenciál ztělesnění věčného a nebezpečného žensství, často inklinuje ještě k romantickým představám křehkých krás, ale v některých případech, jako jsme to viděli například u Hlaváčka, už se živelnější ženská síla dostává do popředí a plně ji rozvine v četných variacích právě druhá symbolistní generace, která přirozeně objevila v Hlaváčkovi inspirační studnici pro vlastní tvorbu¹⁵⁹ a která navazuje na generaci první a rozvíjí motivy, jež neměly možnost se u předcházející plně uplatnit. To dokazuje i postava Salome, jež se v díle umělců našeho pozdního symbolismu nejednou objevuje. Některé tyto umělce pak bude na krátkou chvíli spojovat i společné, leč nedlouho trvající působení v umělecké skupině Sursum. Před nastoupením budoucí 2. generace českého symbolismu však můžeme nalézt ještě určitá výtvarné ztvárnění legendy o Salome v díle některých jiných autorů.

Tak například v roce 1900 výtvarně zpracoval příběh o smrti Jana Křtitele český malíř Josef Jakší, žák Schikanedera a Ženíška. Vliv obou učitelů je v jeho díle patrný. Navíc k Schikanederově tvorbě ho pojí i podobná tematika obrazů pojednávající často motiv smrti v sociálně laděném kontextu, jak dokazují některá Jakšího díla, jako jsou například *Konfrontace* (1901) nebo *Zhaslá svíce* (1908). Téma osudového okamžiku smrti, kterou musí křesťanský světec z rozmaru a přání mladé princezny podstoupit, si zvolil i pro námět své

¹⁵⁵ Volné směry, číslo výtisku 12, roč. 1896-97, výtisk 10. 1897, 580.

¹⁵⁶ Miloš JIRÁNEK: O českém malířství moderním a jiné práce, Praha 1962, 55.

¹⁵⁷ Karel HLAVÁČEK: Alfons Mucha, in: Moderní revue, 1898, sv. VII, leden, 116.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Nejzřejmějším příkladem tohoto Hlaváčkova vlivu uplatněného na uměleckou tvorbu druhé symbolistní generace je v tomto případě František Kobliha. Jemu se staly Hlaváčkovy básně jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro jeho grafickou tvorbu.

malby *Stětí Jana Křtitele* (1900). [38] Jakší tak inklinoval nejenom k sociálním tématům, ale i k náboženským a tato díla nezaprou ani symbolistní zabarvení, které často vyplývá již z jejich názvů.

Jakšího obraz ukazuje scénu, kdy se klečícímu Janu Křtiteli, do jehož tváře skloněné k zemi nemůžeme vidět, zjevuje Kristova postava, které si jakoby všmil i kat připravený vykonat Herodův rozkaz. Dívka v zadním plánu obrazu, kterou můžeme ztotožnit s postavou Salome, ve svém gestu vyjadřuje možná zděšení a úlek nad svým přáním, jehož dosah si právě při pohledu na Křtitele, jež ochotně přijímá svůj osud, uvědomila.¹⁶⁰ Zvolením právě této scény z příběhu o Křtiteli se Jakší zároveň velmi přiblížil již dobře známému obrazu od Puvisse de Chavannes *Stětí sv. Jana Křtitele* (1869), který ztvárňuje stejný moment. Navíc obě postavy žen představujících Salome jsou si velmi podobné.

Salome si vzal za námět jednoho ze svých obrazů někdy po roce 1900 i Hugo Boettinger. Boettinger, který je nám dnes známý především jako karikaturista, se ve své malířské tvorbě věnoval především ženským aktům, a to často ve spojení s pohybem, který pro něj symbolizoval především tanec. Tančící ženské postavy se v jeho dílech objevovaly právě kvůli Boettingerovu vřelém vztahu a lásce k hudbě. Hudba se pro něj stala podobně důležitou jako malba. Proto se také stejně přirozeně pohyboval v prostředí hudebníků a skladatelů, neboť jejich svět mu byl stejně blízký tak jako svět výtvarného umění.¹⁶¹ Možná proto také jeho nejradostnějším malířským zaměstnáním bylo kreslení tančících dívčích aktů, jak popisuje ve své monografii o Boettingerovi Jindřich Čadík.¹⁶² Spojení svůdného ženského aktu s tancem jako vyjádření oslavy hudby, v sobě obsahovala i postava Salome, a proto se stala také vhodným názvem pro jedno z jeho pláten, [39] na němž polonahá dívka, jejíž bedra jsou ovinuta sytě žlutým šátkem, předvádí pravděpodobně něco ze svého tanečního umění, jak naznačují už gesta rukou rozpřažených do prostoru a postavení celé její figury.

Ačkoliv Boettinger inklinoval ve svých kresbách k humornému ztvárnění postav a scén, což se uplatnilo hlavně v jeho karikaturní a humoristické tvorbě pro noviny a časopisy, kde se tak mohl pod pseudonymem Dr. Desiderius výtvarně a ironicky vyjadřovat k aktuálním problémům ve společnosti, tato Salome spadá naopak do akademičtější oblasti jeho tvorby, v níž se naplňoval jeho dekorativně pojatý naturalismus¹⁶³ ovlivněný tvorbou Vojtěcha Hynaise, anglických prerafaelitů,¹⁶⁴ britskou viktoriánskou malbou a hlavně jeho zaujetím pro

¹⁶⁰ URBAN (pozn. 4) 250.

¹⁶¹ Jindřich ČADÍK: Hugo Boettinger, Praha 1938, 104- 105.

¹⁶² Ibidem 104.

¹⁶³ Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách, Praha 2008, 406.

¹⁶⁴ Ibidem 204; ČADÍK (pozn. 161) 20.

hudbu a tanec. Obdobným způsobem pak zobrazil Salome o několik let později, ale ve zcela jiné technice (technika dřevorytu) také Boettingerův velký přítel malíř T. F. Šimon. Po vzoru Boettingerově i zde je Salome oděna jen do dlouhé bederní roušky. Od předchozího ztvárnění se ale tato Salome liší v tom, že již používá v rámci svého tanečního představení Křtitelovu hlavu na míse.

Ačkoliv to není z předchozích výtvarných ukázek patrné, i ve ztvárnění postavy Salome se dají dobře uplatnit prvky groteska, které pak bude řada umělců nejenom v českém prostředí v tomto námětu uplatňovat. Připomeňme jen výtvarné zpracování Beardsleyho Salome nebo její literární karikaturu, jak ji vytvořil Jules Laforgue. Zajímavé příspěvky k humornému ztvárnění postavy Salome ostatně nalezneme i v českém tisku, kde od druhé poloviny prvního desetiletí až do konce dvacátých let 20. století vtipné kresby [66] a příběhy o dceři Herodiadině pravidelně zaplňují stránky časopisů jako jsou *Humoristické listy* a další.¹⁶⁵

Není to totiž jenom ryzí erotika, perverze a morbidnost, ale i jistá ironie, kterou v sobě tento námět skrývá. Přemíra tragiky a osudovosti má většinou tendenci směřovat k zlehčení v podobě ironie měnící se v grotesku. Nezřídka se pak následkem toho ze Salome stává jakási krvelačná ženská obluda a z proroka Jochanána věčně si stěžující vyhublý kostnatý asketa. Obě hlavní postavy, které jsou v podstatě protikladnými typy, tak často vzbuzují spíše úsměv než hluboké pohnutí nad tragičností jejich osudu.

Tento přístup se uplatňuje po stránce výtvarné daleko zajímavěji u osobností, jež nebyly akademickým způsobem tvorby (tak jako Boettinger nebo Šimon) svázány téměř vůbec. Pozorovat to můžeme například v díle Alfreda Kubina. Kubin, který se narodil v Litoměřicích, ale většinu života strávil mimo české území, se ve své rané tvorbě projevuje ironicko-pesimistickým pohledem na svět a vytváří obrazy působící jako záznamy jeho snů, které jsou často naplněné hrůzou, morbiditou a erotičností. Kubinova *Salome* [40] z let přibližně 1901 až 1902 na nás působí právě spíš jako karikatura biblické hrdinky. Záměrná manýristicky pojatá deformace figury Salome podtrhuje expresivnost a ironičnost kresby, skrytá postava kata, z níž lze spatřit pouze nohy a ruce opírající se o smrtící nástroj určený k popravě, ještě zdůrazňuje groteskní symboličnost díla.

Sarkasmus, který byl Kubinovi vlastní, tak z této kresby vystupuje zcela patrně v harmonii s jeho obsesivní zálibou ve smrti a erotičnosti, činící tím z Kubina určitý vzor

¹⁶⁵ Krátký vtip doplněný kresbou Salome s Indiánem nalezneme v *Humoristických listech* z roku 1909 (obr. 66), in: *Humoristické listy*, ročník 52, 19.2. 1909, 104; Vtipné přepracování legendy o Salome najdeme i v humorném textu od J. Pakosty; J. PAKOSTA: Maminka Salome, in: *Humoristické listy*, ročník 71, 7.12. 1928, 689-690, dále například in: Davidova houpačka. *Humoristická příloha Československého kurýra*, ročník 1926, výtisk 1926, s. 2; *Humoristické listy*, ročník 1929, výtisk 25.1.1929, 67.

symbolistního dekadenta. Už kvůli tomuto specifickému spojení motivů smrt-žena-sen-hrůza, jež se v Kubinově rané tvorbě neustále vynořují, se ani téma Salome nemohlo minout s částí tvorby tohoto umělce, kterého ne náhodou prohlásil Vasil Kandinskij za proroka dekadence.¹⁶⁶

Kubin byl však v té době podstatně více vázán na prostředí německé než české. Kult Salome započatý Wildovou jednoaktovou hrou se dostal do Německa velmi brzy. Jak už bylo v kapitole věnované Wildovi zmíněno, poprvé jeho hra na divadelních prknech zazářila roku 1896 v Paříži, ale hned druhá taková inscenace se udála právě v Berlíně rok po Wildově smrti. Salome se stala v Německu nejhranější anglickou inscenací vůbec¹⁶⁷ a její popularita od té doby neustále rostla. U Maxe Slevogta a Lovise Corintha, kteří zpracovali námět Salome v letech 1895 a 1899, pak můžeme hovořit i o jakémisi divadelním naturalismu, který by mohl být vysvětlen tehdejším úspěchem Wildovy hry v Německu.¹⁶⁸ Někteří němečtí umělci jako Max Klinger ale projevovali zájem o postavu Salome už dříve, od 90. let.

Klinger, k němuž Kubin nejvíce inklinoval a jímž byl ovlivněn, v Německu jako první zasadil motiv Salome do nových rozměrů. Pravděpodobně tomu také napomohl pobyt v Paříži roku 1884 a zde navázané přátelství s Julesem Laforguem.¹⁶⁹ Klingerovy postavy Salome, které si vytvářel v kresbách a pak hlavně v sochařském materiálu nesou titul *Nová Salome*, [41] jsou tedy spíše jakýmsi obrazem současné ženy a Klingerova Salome se tak stává „*dítětem své doby*“.¹⁷⁰ Je možné, že i Kubina, který vždy hovořil o Klingerovi jako o bráně, jenž mu otevřela cestu k jeho budoucí tvorbě a hlavně grafice,¹⁷¹ upoutalo něco na jeho kresbách a sochách Salome, když nic jiného, tedy alespoň samotný námět, který pak mohl vtělit do jedné ze svých raných kreseb. V českém prostředí by takový podnět v oné době a ve výtvarném umění nalézal jen velmi těžko.

Do daleko širšího povědomí v Čechách se Salome mohla dostat podobně jako v Německu především díky uvedení divadelní inscenace Wildovy jednoaktovky. K tomu došlo na prknech Národního divadla roku 1905 pod nastudováním Jaroslava Kvapila s Eduardem Vojanem v roli Heroda. O rok později se pak u nás objevila Salome i v operní podobě. Za jejím hudebním ztvárněním stál Richard Strauss, který uchvácen Wildovým

¹⁶⁶ Otto M. URBAN: Vyhnaneč ze země snivců, in: HABEREDER Ingeborg / URBAN Otto M. / WITTLICH Petr : Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce. Rytmus und Konstruktion, Český Krumlov 2003, 33.

¹⁶⁷ MARYSKOVÁ (pozn. 119) 46.

¹⁶⁸ MOLINS (pozn. 85) 106.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Alfred KUBIN: Z mého života a z mé dílny, Praha 1983, 66.

Nebyla to tedy už jen Moderní revue, na jejíchž stránkách se objevovaly básně věnované Salome nebo kde poprvé začal na pokračování vycházet Huysmansův román Naruby opěvující tuto postavu na malbách Gustava Moreaua. Salome díky divadlu měla možnost vstoupit do daleko obecnějšího povědomí a vlivem toho se dostalo větší pozornosti i těm dílům, která dosud byla známá jen úzkému okruhu již zmíněných dekadentů a symbolistů. Proto se například konečně roku 1907 mohla v časopise Zlatá Praha¹⁷² objevit celostránková černobílá reprodukce slavného Moreauova obrazu *Salome*, [27] jímž vzbudil senzaci již téměř o třicet let dříve na francouzském Salonu.

Bylo by chybou opominout v tomto směru také české sochařství, jež bylo symbolistně-dekadentními podněty zasaženo stejným způsobem jako malířství a zpracovávalo tedy tato témata stejnou měrou a podobně intenzivně. Jan Štursa byl již od mládí nadšeným čtenářem *Moderní revue*, která umělci sloužila jako zdroj jeho orientace v moderní literatuře,¹⁷³ proto je příznačné, že se tento Štursův zájem projevoval i v námětech jeho sochařských děl. Jak dokládá Antonín Matějček, již v roce 1900 vytvořil mladý Štursa jako svou první větší práci právě figuru *Salome*. Je velkou škodou, že tato plastika brzy zanikla, prý na základě ničivé kritiky Myslbekovy, který tak její osud zpečetil.¹⁷⁴ Petr Wittlich se domnívá, že za Štursovým nápadem zabývat se postavou Salome stálo spíše setkání s výtvarným dílem než literární impuls. Takové dílo pravděpodobně viděl roku 1899 na první výstavě Berliner Secession, kterou měl tehdy jako kameník pracující v Berlíně možnost zhlédnout.¹⁷⁵ U Štursy byla ale Salome jen jedním z prvních kroků do oblasti sochařské tvorby inspirované literárními podněty. Jeho *Messalina* (1912-1913) [43] byla asi rovněž ovlivněna četbou *Moderní revue*, a to konkrétně velmi podařenou Martenovou recenzí na Jarryho román *Messalina* a na Dumontovu *Chiméru*,¹⁷⁶ v nichž oba autoři „*zaujati tragismem úpadkové smyslnosti*“¹⁷⁷ pojednávali týž námět - smyslnou římskou císařovnu, „*bytost pohlavní par excellence*.“¹⁷⁸ Je

¹⁷⁸ Idem 184.

proto možné, že na horlivého čtenáře *Moderní revue*, jakým Štursa byl, tato živá recenze nebo následné přečtení zmiňovaných děl mohlo zapůsobit jako podnět k jeho vlastnímu sochařskému pojetí Messaliny.

Je zajímavé, že téměř ve stejnou dobu přišel se stejným námětem v podobě portrétní hlavy [42] také jiný, o něco starší Štursův současník Ladislav Šaloun. Šaloun pojednal tuto symbolisty a dekadenty rovněž obdivovanou *femme fatale* jako pravou římskou císařovnu, u níž stylizovaný antický účes vytváří kontrast k její zhrublé tváři, z které číší pudová animálnost charakterizující postavu chlípné a mocichtivé ženy, jakou Messalina představovala.¹⁷⁹ Také sousoší s názvem *Vášeň* (1909), [44] znázorňující literární postavy Flaubertova románu *Salambo* v horoucím vášnivém objetí, dokládá tehdejší tíhnutí umělce k tomu volit pro své sochy, jež symbolizují daleko obecnější obsahy, stále ještě názvy literárních a historických postav.

11.5. Postava Salome v tvorbě skupiny Sursum

Právě v těchto letech, tedy na počátku druhého desetiletí již 20. Století, se téma Salome stává v českém prostředí postupně stále více motivem výtvarným. Pokud mu doposud věnovala hlavní prostor literatura, teď přišli na řadu i výtvarní umělci, kteří právě v návaznosti na symbolistní literární témata počali sebevědomě malířsky a sochařsky přetvářet to, co jim svět literárního symbolismu poskytoval. Potřeba symbolistního vyjadřování se v českém umění projevovala pak ještě poměrně dlouho, což dosvědčuje jeho hluboké zakořenění v českém prostředí. Téma Salome, ale i mnoho jiných námětů nebylo první generací symbolistů rozpracováno v plné míře, proto až takzvaná 2. generace českého symbolismu spolu s dalšími umělci této doby volí legendu o Salome jako jeden ze svých ústředních motivů, ke kterému se často vrací.

Jsou to zejména umělci Josef Váchal, František Kobliha, Jan Konůpek, Jaroslav Horejc, Jan Zrzavý a Emil Pacovský, kteří ve stejném časovém rozmezí let vytvářejí svoje vize židovské princezny, strůjkyně Křtitelovy smrti. Salome jim spolu s dalšími symbolistními tématy slouží jako tmelící prvek pro uvědomění si vzájemné spřízněnosti v jejich tvorbě, která pak povede ke vzniku uměleckého sdružení, jež ponese latinský název Sursum.

Jak sám Josef Váchal ve svých pamětech uvádí, Sursum tedy bylo především skupinou malířů, „*kterou vlastně více pojil námět obrazů než jednotnost díla a výtvarné*

¹⁷⁹ WITTLICH (pozn.133) 228.

mluvy.¹⁸⁰ A jedním z těchto stěžejních témat, které se shodně objevovalo hlavně v kresbách a grafikách členů Sursa bylo téma biblické Salome, námět ryze symbolistně- dekadentní, který však umělci sdružující se v této skupině, právem označovaní jako druhá symbolistní generace, pojímali po výtvarné a hlavně formální stránce již poněkud jinak, než jak tomu bylo u předcházející generace. Tento rozpor je možno vidět i ve způsobu, jakým se k umělecké činnosti Sursa vyjadřovala již tehdy do sebe značně uzavřená a stále více konzervativní Moderní revue v čele s Arnoštem Procházkou.

Okruh Moderní revue se v těchto letech již dostával do jakési izolace, především protože se stále neochvějně držel estetiky 90. let, jež se však v této době stávala překonanou.¹⁸¹ Tehdejší umělecké směřování, které se již zbavovalo secesní stylizace a upínalo se k větší expresivitě a syrovosti, nehodlal Antonín Procházka spolu s dalšími osobnostmi okolo Moderní revue chápat jako přínosné a odsuzoval je.¹⁸² František Šmejkal, který se u nás problematikou českého výtvarného symbolismu jako první hlouběji zabýval, pak vidí především v tomto macešském přístupu Moderní revue k mladším symbolistům promarněnou příležitost tohoto časopisu hodnotně se omladit a reaktualizovat asimilací tvorby Sursa do vlastního okruhu.¹⁸³ Podařilo se to vlastně jen v případě Františka Koblihy, který jako nejstarší člen Sursa toto sdružení již po jeho první výstavě opustil a navázal spolupráci právě s okruhem časopisu Moderní revue. Okruh Sursa tak v podstatě žádný úzký kontakt se starší generací symbolistů nenavázal a jediné, co obě skupiny spojovalo, byla jen symbolistně-dekadentní tematika, jež se v tomto případě ukázala jako nedostačující důvod pro vzájemné splnutí nebo ovlivňování.

Sursum bylo založeno roku 1910 z iniciativy Emila Pacovského, malíře, teoretika a tehdejšího výtvarného redaktora revue *Meditace*, jež byla katolicky orientovaným kulturně-uměleckým časopisem, jehož význam pro Sursum spočíval především v tom, že vytvořil jakési teoretické zázemí pro duchovně orientované pozdní symbolisty a umožnil jim (zejména Váchalovi a Konůpkovi) na svých stránkách prezentovat jejich rané práce.¹⁸⁴ Redakce časopisu *Meditace* se pak stala místem zrodu uměleckého sdružení Sursum, jehož členové se pro založení skupiny rozhodli potom, co si uvědomili příliš omezující katolické zaměření časopisu, který dle nich neumožňoval tvůrcům, jež do něj přispívali se již dále výtvarně a

¹⁸⁰ Josef VÁCHAL: Paměti Josefa Váchala, dřevorytce, Praha 1995, 177.

¹⁸¹ František ŠMEJKAL: Sursum. Umělecké sdružení druhé symbolistní generace 1910-1912, Hradec Králové 1976, 6.

¹⁸² Hubert CYRIAK (Arnošt PROCHÁZKA): Výstavy, in: Moderní revue XXVI, 1913, 88.

¹⁸³ ŠMEJKAL (pozn. 181) 7.

¹⁸⁴ Hana LARVOVÁ: Od Meditací k Sursu, in: idem (ed.): Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy. Praha 25.dubna – 25. Srpna 1996, Praha 1996, 20; ŠMEJKAL (pozn. 181) 4.

intelektuálně rozvíjet.¹⁸⁵ Tak tedy výtvarní umělci- Pacovský, Váchal, Konůpek, Kobliha a Zrzavý - založili 30. července roku 1910 umělecké sdružení s názvem odvozeným od latinského slova sursum znamenající vzhůru.¹⁸⁶

Veškerá činnost této umělecké skupiny však neměla příliš dlouhého trvání. Ohraničujeme ji léty 1910 až 1912, během nichž se sdružení veřejnosti představilo v podstatě jen dvěma významnějšími výstavními podniky, v Brně a poté v Obecním domě v Praze. Ačkoliv na samém počátku skupina vznikla sdružením výhradně výtvarných umělců, v pozdější době se rozrostla také o četné literáty, jejichž produkce v porovnání s výtvarníky však byla spíše chabá, a tak samotnou skupinu kvalitativně příliš neobohatila.¹⁸⁷ Ani jedna z pořádaných akcí nedopadla pro skupinu vysloveně dobře, i když po vzájemném srovnání obou výstav přeci jen vyvodíme, že ta v Obecním domě znamenala větší úspěch už tím, že vzbudila řadu reakcí, zatímco první brněnská výstava i přes své drobné skandály zůstala v podstatě bez povšimnutí.

Na těchto výstavách se umělci prezentovali jak malbami, grafikami, tak také sochami, které vytvářel především sochař Jaroslav Horejc, jenž nebyl přímo členem tohoto sdružení. Hostoval ale na jeho výstavě pořádané v Obecním domě roku 1912. Horejc ve svých sochách, v nichž spojil přínos archaického řeckého sochařství a mykénského umění, zhodnocoval zásady dekorativní ornamentalizace s plastickou monumentalitou.¹⁸⁸ Jakési propojení novoklasicismu (ovlivnění E. A. Bourdellem) se secesně symbolistním vyzněním zároveň spoludotváří specifičnost Horejcových soch, u kterých si například Václav Procházka všiml některých společných prvků s tvorbou Aubrey Beardsleye (proporce, účesy žen, vlnité kštice mužů) nebo inspirace malířstvím antických váz, na které poukazuje „*rafinovaně sublimovaný erotismus*“.¹⁸⁹ Tematiku a náměty, které volil Horejc pro své sochy, na jejichž počátku stály vždy kresebné studie, měl společnou právě s ostatními členy Sursa. Mytologické náměty nesouvisely pouze s jeho inspirací antikou, ale především se symbolistním cítěním celé této generace, kam i Horejc svým způsobem patřil. Proto témata jako Orfeus, Hermes nebo právě Salome [45] se prolínala jak tvorbou Horejce, tak například Váchala či Konůpka, ačkoliv každý z nich používal trochu jinou výtvarnou mluvu a míra expresivnosti byla v díle každého z nich různá. To, co pojilo Horejce s pozdními symbolisty Sursa bylo ono obohacení děl o psychologické aspekty, tak jak to například zhodnocuje Petr Wittlich, jenž vidí v jedinečnost

¹⁸⁵ Hana LARVOVÁ: Sursum, in: idem (ed.): Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy. Praha 25. dubna – 25. srpna 1996, Praha 1996, 25.

¹⁸⁶ LARVOVÁ (pozn. 184).

¹⁸⁷ ŠMEJKAL (pozn. 181) 5.

¹⁸⁸ WITTLICH (pozn. 150) 354.

¹⁸⁹ Václav PROCHÁZKA: Jaroslav Horejc. Výběr z kreseb, Praha 1982, nepag.

Horejcova archaismu nikoliv „*v celkové stavebnosti, ale v psychickém protváření modelace, které lze počítat za ohlas specifické estetiky společné členům Sursa.*“¹⁹⁰

Do období zapadajícího ještě do fungování Sursa patří pravděpodobně i Pacovského olejomalba *Salome*, dnes však špatně dostupná.¹⁹¹ V době jeho působení ve skupině Sursum Pacovský vytvořil několik rozměrnějších maleb převážně s náboženskými motivy, které opět, jak dokládá *Salome*, zapadaly do tematické koncepce celého sdružení. Pro Pacovského byla toto však jen krátká perioda, při níž si uvědomil, že jako výtvarný teoretik a redaktor bude užitečnější a na druhé výstavě Sursa už svou malířskou tvorbou zastoupen nebyl.¹⁹² Hlavní náplní jeho činnosti se pak stalo vedení periodika zasvěceného grafické tvorbě - *Veraikon*, kde spolu s ním působil také Jan Konůpek,¹⁹³ který sem přispěl nejenom svou grafikou, ale i několika zajímavými teoretickými statěmi.

Postava *Salome* na olejomalbě z roku 1911 je v případě Pacovského podána ještě v tradičně orientalizujícím prostředí a oděvu, který odhaluje princezniny ladné křivky. Vše je pojednáno v tlumených barvách, a co snad dodává obrazu na dramatičnosti a znepokojivosti je *Salomenino* gesto: drží prorokovu hlavu podobně, jako nám na četných zobrazeních *Perseus* představuje hlavu *Medúzy*. Ztvárnění *Salome* držící *Jochanánovu* hlavu je vůbec v ikonografii této legendy motiv, který se v českém prostředí objevuje až kolem roku 1910, a to především u Jana Konůpka a později pak ve fotografiích Františka Drtikola. Do té doby se setkáváme s ještě vcelku nevinnými zobrazeními, kde je motivem jen samotná postava dívky při tanci, s prázdnou mísou nebo sřátou hlavou na míse. Setnutá *Křtitelova* hlava s mísou je však často umístěna vedle ní, aniž by si jí samotná *Salome* všímala, a poukazuje spíše na to být jen nezbytným atributem pro domyšlení si námětu díla, než že by byla výrazným prvkem, který stupňuje napětí a expresivnost obrazu. V momentu, kdy se hlavy chápě *Salome*, vyznívá obraz mnohem dramatičtěji a poukazuje konečně přímo na její perverzní sklony.

Také Josef Váchal vytvořil v rozmezí let 1909 až 1913, do kterého spadá činnost skupiny Sursum, tři grafiky s námětem *Salome*, které pojednal v technice jemu nejbližší, tedy v primitivizujícím barevném dřevorytu. [46, 48] Touto technikou dosáhl Váchal ve svých ztvárněních *Salome*, ale i v mnoha dalších námětech daleko větší výrazovosti a naléhavosti. *Salome* nebyla snad v případě Váchala jen tématem, ke kterému by se v rámci symbolistně-

¹⁹⁰ WITTLICH (pozn. 150) 354.

¹⁹¹ Olejomalba *Salome* z roku 1911, olej plátno, 140 x 104 cm se dnes nalézá v soukromé sbírce. Na její velmi tmavou reprodukci lze narazit v katalogu Hany Larvové Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy. Praha 25.dubna – 25. srpna 1996, Praha 1996, 127.

¹⁹² Hana LARVOVÁ: Emil Pacovský, in: idem (ed.): Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy. Praha 25.dubna – 25. srpna 1996, Praha 1996, 132.

¹⁹³ Hana LARVOVÁ: Jan Konůpek, in: idem (ed.): Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy. Praha 25.dubna – 25. srpna 1996, Praha 1996, 123.

dekadentních námětů povinně hlásil, ale dobře a přirozeně zapadala i do jeho vlastní tematiky. Inklinování k démonologii, magii a ovlivnění spiritismem je neustále opakovaným a zdůrazňovaným aspektem Váchalovy tvorby, dotvářejícím její úplnou charakteristiku. Také jistá ironie a sarkastický pohled na svět, které uplatňuje ve svých obrazech, ale i knihách, tvoří jádro a specifičnost Váchalovy tvorby. Právě Salome je hrdinkou, která stojí na straně zla a má mnohem blíže k Váchalovu satanismu než k Bílkovu vizionářství. Navíc - jak už bylo naznačeno – má její postava a příběh potenciál směřovat k určitému tragikomickému či grotesknímu ztvárnění.

Ani nejmladší člen Sursa, tehdy ještě téměř bez zkušeností na poli uměleckém, Jan Zrzavý, neunikl postavě biblické Salome (kolem 1908/9) a také on ji zpodobnil na jedné ze svých kreseb [47]. Zrzavý v tomto čase pravděpodobně zažíval komplikované období. Jeho zaujetí sexualitou a vztah k ní se pak promítal do drobných kreseb. Také řada ženských postav na těch, které tematicky nemají daleko k Salome, získává autoportrétní rysy, jako třeba *Divoženka* (1908), ale i *Messalina* (1908).¹⁹⁴

Salome spolu s Messalinou a Divoženkou stojí na opačném pólu Zrzavého rané tvorby - v protikladu k jeho kontemplativněji a melancholicky zaměřeným obrazům. Z nahého těla Salome i Messaliny vyzařuje živočišná pudovost daleko více než erotická smyslnost. Obě jsou tak redukovány téměř na pouhý sexuální objekt, navíc tušová kresba Salome zaujme neobvyklou expresivností, jako by byla vytvořena spěšnými rychlými tahy. Nicméně musíme přiznat, že výjimečné a vedoucí postavení mezi Zrzavého osudovými ženami našla až Kleopatra, téma, ke kterému se celý život vracel, a Salome tak stojí jen na počátku jeho tvorby, jenž má pro další umělecký vývoj Jana Zrzavého stejně neopominutelný význam jako jeho krátké působení ve skupině Sursum.

Nejstarší ze členů Sursa - František Kobliha měl možná mnohem blíže k první generaci českých symbolistů a dekadentů než k umělcům sdruženým v Sursu. Dokazuje to i jeho následná tvorba a hlavně vstup do okruhu Moderní revue, potom co chvíli pobýval v Sursu. Koblihův *naturel* byl v porovnání s Váchalem, Zrzavým a dalšími mnohem umírněnější, stylizovanější a monotónnější. Mladší generace přece jen promítala daleko příměji do svých děl vlastní osobní prožitky. Podobně jako Hlaváčková poezie, v níž Kobliha nacházel podněty pro rozvíjení své výtvarné imaginace, byla založena na jakémsi opakování a monotónnosti, tak také tvorba Františka Koblihy si již v počátcích vytvořila zásobu několik

¹⁹⁴ Karel SRP / Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý, Praha 2003, 95.

základních motivů, z kterých pak umělec čerpal celý život.¹⁹⁵ Nejvlastnějším prostředkem vyjadřování se mu nakonec stala grafika a z ní hlavně dřevoryt.

Techniku dřevorytu použil Kobliha pro jedno ze svých základních témat, které pak opakoval. Bylo to téma ženy, které se objevuje hned v několika jeho cyklech, z nich první byl cyklus *Žena* z let 1911, další cykly jako *Pohlaví*, *Kleopatra* nebo *Ženy mých snů* jsou pak opět rozvedením nebo trochu jinak podaným vyjádřením jedné a téže představy. Kobliha, který, jak už jsme si ukázali, se více vracel ke generaci 90. let, chápal Salome jako jeden z typických symbolů osudového ženství, tudíž nepřekvapí, že se k tématu ženy vyjádřil takto: „*Proto výtvarník, vzpomíná-li při své tvorbě na ženy, které ho dovedly vzrušiti, vzpomíná vlastně ne na to, jaké vskutky byly, ale i jak se utvářely v jeho představách. To už jsou potom ženy jeho uměleckých snů a nikoli jeho života.*“¹⁹⁶ Přirozeně tak Salome spolu se Salambo, Kleopatrou, Herodiadou a dalšími představovala ideál femme fatale v mysli umělce, a proto ji začlenil právě do cyklu *Ženy mých snů*, [49-51] který během života ještě několikrát opakoval a který oproti kosmickým, melancholicky snivým a duchovnějším předchozím cyklům, jimž dominovala krajina a noc, poukazoval na smyslné osudové věčné ženství stojící na výrazu tělesné žádosti,¹⁹⁷ jak ukazují již zmíněné grafiky se Salome nebo Salambo. V některých případech se ale v těchto cyklech ozývá také průhledný erotismus¹⁹⁸ a například cyklus *Ženy* je dodnes počítán mezi Koblihova slabší díla.¹⁹⁹

Kdo však byl z umělců sdružených v Sursu postavou Salome nejvíce zaujat, byl bezpochyby Jan Konůpek. Slabost pro zpodobování tohoto námětu se u Konůpka začala rodit pravděpodobně ještě v době, kdy Sursum oficiálně neexistovalo, a plně dozněla poté, co už dávno jako organizované umělecké sdružení přestalo fungovat. Přesto však shodně spolu s dalšími členy Sursa vytvořil Konůpek největší počet svých Salome právě za trvání této skupiny. Vzhledem k tomu, že Konůpek na rozdíl od ostatních zmíněných umělců, fascinován postavou Salome, rozpracovával motiv v delším časovém rozpětí, lze na jeho kresbách a grafikách s postavou Salome docela dobře sledovat vývoj jeho výtvarného projevu.

Jsou-li první Salome pojety ještě v duchu staršího idealizovaného symbolismu uzavřeného secesní stylizací a ornamentikou, jež se projevuje v liniích zvlněných vlasů a figury, navíc ve spojení s hieratickým výrazem odkazujícím téměř do světa starověkého

¹⁹⁵ WITTLICH (pozn. 150) 338.

¹⁹⁶ František KOBLIHA: *Žena ve vzpomínkách výtvarníkůvých*, in: *Černá hodinka v malém Hollaru*, Praha 1931, 22.

¹⁹⁷ ŠMEJKAL (pozn. 181) 29.

¹⁹⁸ WITTLICH (pozn. 150) 345.

¹⁹⁹ František ŠMEJKAL: *Česká symbolistní grafika*, in: *Umění XVI*, 1968, 20; WITTLICH (pozn. 150) 345.

Egypta,²⁰⁰ postavy Salome z pozdějších let ukazují nejenom formální proměnu Konůpkovu, kdy se přiblížil ryze vlastní cestou k čemusi co připomíná kuboexpresionismus, ale i obsahově je námět Salome posunut do jiných sfér. Z pozdějších postav číší živost, animálnost, která je v souladu právě s formálním pojetím, jež je výrazově vyhrcořenější. Naopak předchozí nadpozemsky klidné a vlažné Salome s vlasy nahoru výřícími vyjadřují především záhadu celého ženství.

Ačkoliv právě Konůpkovi byla ponejvíce vyčítána literárnost jeho díla²⁰¹, byl to právě on, kdo motiv Salome obohatil a dal mu ve svých grafikách nový rozměr, jež čerpal především z umělcovy vlastní fantazie, nikoliv už jen z literárních předloh a zažitého příběhu. Jak si povšiml již Karel Srp ve své monografii věnované Janu Zrzavému, který prý počáteční tvorbu Konůpkovu obdivoval a velmi si jí vážil, v kresbě *Salome* (kol. 1910), jež nese také název *Extaze*, „docílil Konůpek modelové psychoanalytické situace, zbavené vlastního příběhu a přecházející ve volnou vizi.“²⁰² Ještě před ním však upozornil na hlubší obsah Konůpkových leptů a kreseb s námětem Salome Petr Wittlich. Dle něho tato díla ukazují Konůpkovu „snahu vyjádřit intuitivně s pomocí frekventovaného mytologického příkladu proces hledání psychické rovnováhy, ve kterém složitě intervenují protikladné tendence, směřující k jakési své základní ambivalentní zvrtné jednotě.“²⁰³ Výrazně symbolický a zároveň psychologizující výraz, který dal postupně Konůpek svým Salome tak poukázal na to, že v její postavě můžeme hledat mnohem více než jen negativní aspekt ženství a že promyšlenou variací jednoho stálého námětu, do něhož je možno vložit řadu až protikladných významů, lze dosáhnout rovněž zajímavých uměleckých výsledků. Proto u Konůpka může být Salome zároveň ztotožněna s různými psychickými stavy, pocity či symboly. Extáze, kontemplace, zžírající vášně, resignace, sen či touha, všechny tyto symbolické personifikace psychických stavů v sobě mohou naplňovat něco z představy o Salome a poukazují na již zmíněný ambivalentní význam tohoto námětu v tvorbě Konůpkově.²⁰⁴ Salome se tak stala v díle Jana Konůpka, ale i celé pozdně symbolistní generace individuálním psychologickým symbolem.

²⁰⁰ Jak o tom svědčí i kresby nesoucí titul *Egypt* nebo *Černý plamen*, které by však mohly být volně zaměnitelné s grafikami a kresbami označenými názvem *Salome*.

²⁰¹ Jaroslavu Pešinovi chyběla v Konůpkových cyklech, které dle něj byly přetíženy právě literárním zájmem, „živelná obrazotvornost“ a jakési „vnitřní nutkání“ či „úzkost chvíle“. Jaroslav PEŠINA: *Moderní česká grafika*, Praha 1940, 148. Podobně ještě František Šmejkal ve svém článku v časopise *Umění* z roku 1968 deklaruje, že se Konůpkovým grafikám nedostává hlubšího osobního prožitku. František ŠMEJKAL: *Česká symbolistní grafika*, in: *Umění* XVI, 1968, 20.

²⁰² SRP (pozn. 194) 120.

²⁰³ WITTLICH (pozn. 150) 347-348.

²⁰⁴ Hana LARVOVÁ: *Poutník k nekonečnu. Volná tvorba*, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / idem (ed.): *Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu. Katalog výstavy Praha 1. října 1998- 3. ledna 1999*, Praha 1998, 32.

Neobyčejný je například motiv ležící Salome s nohama vzhůru, na jejíž nahé tělo kane z prorokovy setnuté hlavy, jež visí nad princezninou postavou, krev. [53] Ta je spolu s hlavou zdrojem Salomeniny slasti, jak naznačuje její zvrácená hlava.²⁰⁵ Také lept *Stětí* (1909) [57] nebo kolorovaná kresba uhlem *Salome (Černý plamen)* [54] přichází se zajímavě přetvořenou vizí tohoto příběhu. Namísto klečícího Jana Křtitele, nad kterým se rozpřahuje s obrovským mečem kat, tu vidíme postavu Herodiadiny dcery. S odkazem na předchozí kapitoly, zabývající se literárním zpracováním této legendy, už víme, že postavu Salome nechal na příkaz Heroda ve svém díle zemřít Oscar Wilde a že groteskním způsobem přišla o život i v Laforgueově povídce. Salome tedy v těchto případech měla být potrestána a obětována.

Nejinak to učinil roku 1912 i ve svém Nubijském apokryfu *Smrt Salomina* Jiří Karásek ze Lvovic,²⁰⁶ který tak vytvořil jednu z dalších variací na známou legendu. Vypráví kratičký příběh o již zestárlé Salome a mladém krásném Séhonovi. Ten přes veškeré úsilí Salomenino, nepodlehne jejím svodům, a proto se následně zdeptaná Salome nechá připravit i o svou hlavu, jež je pak mladíkovi přinesena právě tak jako ta Křtitelova, na mísce.

11.6 Salome a český kuboexpresionismus

Karásek tento apokryf napsal roku 1912. Téhož roku také probíhaly v pražském Obecním domě paralelně vedle sebe dvě výstavy. Od 22. září do 20. října se zde tehdy představovalo umělecké sdružení Sursum. Mezi vystavenými díly bylo možno zhlédnout Konůpkův lept *Salome tančící* nebo Váchalův dřevořez se stejným námětem, který byl zařazen i mezi prodejná díla a jehož cena tehdy činila 20 korun.²⁰⁷

Naopak v druhém křídle nových výstavních prostor Obecního domu probíhala výstava Skupiny výtvarných umělců, založené roku 1911. I zde mohli uměnímilovní návštěvníci narazit na námět Salome, podaný však již zcela jiným způsobem, než byli u tohoto symbolisticko-literárního tématu zvyklí. Obraz *Salome* [58] vytvořil tehdy Emil Filla roku 1911 a vystavoval ho tu spolu s dalšími díly, jako bylo *Česání ovoce*, *Jitro* a *Utěšitel*.²⁰⁸ V protikladu ke Konůpkově nebo Váchalově Salome, která ztvárňovala individuální

²⁰⁵ Stejná kompozice a pojednání se objevuje i na jiném Konůpkově leptu Salome z roku 1910 (obr.54). Z něho je patrné, že Křtitelova hlava je nad postavou Salome zavěšena. Proto se nedomnívám, že by v případě leptu *Extáze (Salome)* byla „do hrudi Salome vetknuta tyč, na níž je nabodnutá hlava Jana Křtitele se zježenými vlasy,“ jak grafiku popisuje Karel SRP (pozn. 194) 120.

²⁰⁶ Jiří KARÁSEK ze Lvovic: *Smrt Salomina* (Nubijský apokryf), in: *Gotická duše a jiné prózy*, Praha 1991, 86-89.

²⁰⁷ Katalog druhé výstavy uměleckého sdružení Sursum v Obecním domě v Praze. Od 22.září do 20.října 1912, in: Hana LARVOVÁ (ed): *Umělecké sdružení Sursum 1910-1912. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy*, 25. dubna 1996 - 25. srpna 1996, Praha 1996, 185.

²⁰⁸ Vojtěch LAHODA: *Emil Filla*, Praha 2007, 101.

psychologický symbol,²⁰⁹ bylo Fillovo pojetí a chápání legendy odlišné. Námět zde byl využit k vyjádření „*totálního dynamismu obrazové plochy*“.²¹⁰ Proto byl Fillovi východiskem přímo biblický příběh. Nešlo zde o promítnutí vlastní vize nebo rozvinutí psychologických možností tohoto tématu. Malíř uchopil námět jako dějově a dramaticky zajímavý moment, v němž se pokusil vyjádřit novou výtvarnou koncepci obrazového celku.²¹¹

Tak se i Salome, jejíž původ tkvěl ještě v symbolistně-dekadentní době na konci 19.století, stala předmětem zájmu ze strany Emila Filly, jež se pomocí ní a podobných mysticky či duchovně zaměřených témat, jako byl *Utěšitel* či *Myslitel*, pokusil dobrat k vlastní podstatě kubismu. Jeho kuboexpresionistická Salome tuto Fillovu cestu dobře ilustruje také z toho důvodu, že tehdy Filla vytvořil v určitém časovém odstupu dvě její verze, které nejsou zcela totožné a dokládají posun v jeho tvorbě. Zatímco obraz z doby kolem roku 1911 (dnes v Galerii moderního umění v Hradci Králové) označovaný jako Salome I má v sobě ještě daleko větší expresivnost a symboličnost a pracuje s větší škálou barev, na obraze, který byl vytvořen pravděpodobně o rok později [59], již Filla směřuje k uvolněnějšímu kubistickému rukopisu a barevnost obrazu se omezuje na akcentování hnědé, kterou Filla chápal pro kubistický obraz jako nejlepší možnou barvu. Zároveň je celá scéna zajímavě prosvícena a figury i prostředí jsou jakoby odmaterializovány.²¹²

Oba obrazy tedy dokládají Fillův umělecký vývoj a směřování ke kubismu, zakořeněném zpočátku ještě v symbolických a expresivních tendencích. Výjev z legendy se před námi otevírá jako divadelní scéna, k čemuž poukazují i závěsy v levé a pravé horní části obrazu, které nás do celé kompozice uvádějí. Z obrazu je patrná i identita jednotlivých postav, jimž vévodí Salome a Herodes. Své zajímavé místo v kompozici však má i miska na Herodově stole, která tvoří skutečný centrální bod obrazu, a to jak na první, tak i na druhé verzi plátna.

V oné zmíněné misce můžeme spatřovat i pravou podstatu kubismu, kterou se nám tu pokusil Filla předložit. Centrem obrazu již není postava. Figura Salome tu není dominantním prvkem, je odsunuta na jeden z okrajů a do středu se dostává nikoliv člověk (postava), ale objekt (miska), na níž „*jsou principy kubismu znázorněny s esenciální prostotou*“.²¹³ Tato nádoba, jež zhmotňuje podstatu nového uměleckého proudu, je základním bodem, kolem něhož víří vše ostatní a tříští se na základní kubistické elementy.²¹⁴ Fillův obraz je tedy možno

²⁰⁹ WITTLICH (pozn. 150) 366.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Miroslav LAMÁČ: Osma a skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 217.

²¹² LAHODA (pozn. 208) 107.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem 110.

chápat také jako oslavu kubismu, uměleckého stylu, jenž tu vítězí a dokazuje, že i témata, která v té době mohla být chápána jako zcela konvenční, jako Salome, lze uchopit prostřednictvím kubismu v jakési nové totalitě. Takové vizionářské vyznění obrazu zmínila například ve své publikaci o Salome už Patricia Molins nebo Vojtěch Lahoda při rozboru zmíněného obrazu ve monografii o Fillovi.²¹⁵

Fillovy obrazy Salome ukazují, že symbolistní témata nebo, chceme-li, literární inspirace v českém umění na počátku 20. století stále přetrvávaly a byly hlouběji zakořeněny, než je z celé situace patrné. Nebyl to jen případ pozdních symbolistů z okruhu Sursa. Ani tehdejší kuboexpresionistická větev, která usilovala o nový výtvarný jazyk, pomocí něhož by se vyjadřovala, se nebránila a radikálně neodmítala to, co započal na konci předcházejícího století symbolismus, který ale už zákonitě nemohl přežívat ve své původní nezměněné podobě. V případě Sursa a Skupiny výtvarných umělců vidíme, jak se symbolismus proměňoval v symbózu s novými tendencemi, jako byl expresionismus a kubismus. Umělci obou skupin, kteří zastávali různá umělecká stanoviska, přeci jen nemohli popřít, že vyrůstají ze společného dobového klimatu.²¹⁶

11.7 Salome v českém salonním umění

Malířství, sochařství a svět divadla se staly místem, kde se postava židovské princezny zcela zabydlela. Na Salome se chodilo do divadla, do opery, shlížela na vás z plakátů, z pláten obrazů. Její četné zpodobování podpořilo to, že se nakonec stala vděčným terčem pro vytváření různých vtípků, komických vyprávění a že se z ní postupně stávala jakási karikatura. Jestliže zájem o Salome utíchal v prostředí avantgardy, jež už se obracela k jiným tématům a symbolismus pro ni představoval vyžitý proud spojený s literárností a stále negativněji vnímanou secesí, určití malíři, kteří moderními uměleckými tendencemi nebyli tolik zasaženi a často setrvali už jen v jakémsi dekorativním akademismu, však zpodobovali Salome stále s neutuchající vervou.

Tato jejich díla však vesměs již postrádala dramatičnost a znepokojivost předcházejících Salome. Postava této biblické antihrdinky se pro ně nestala ani tak symbolem osobního vyjádření, jako způsobem, jak předvést své malířské schopnosti a podat krásný líbivý akt. Dobovému většinovému diváku se při pohledu na tyto obrazy mnohem spíše než

²¹⁵ Patricia Molins vidí v obrazu i předzvěst směřování moderního výtvarného umění od figury k objektu, tedy od symbolismu a naturalismu ke kubismu a od kubismu k abstrakci. MOLINS (pozn. 84) 110. Vojtěch Lahoda navíc spatřuje v tanci Salome vítězství kubismu nad starým uměním, „*kterému musí být nezbytně setnuta hlava*“. LAHODA (pozn. 208) 108.

²¹⁶ ŠMEJKAL (pozn. 181) 38.

evokace biblického příběhu vedoucího k hlubšímu zamyšlení mohl vybavit zjev některé z tehdy populárních tanečnic nebo hereček.²¹⁷

Tak například obrazy Františka Jakuba, Jakuba Obrovského nebo již zmíněného Hugo Boettingera naznačují, že označení Salome pro jejich ženské nudity bylo spíš jen příhodnou zástěrkou, jež v sobě obsahuje biblický námět, který tak zamlžuje skutečný záměr autora - zobrazit smyslnou polonahou ženu v exotickém prostředí. Na obraze *Salome* (kol. 1920) [62] Františka Jakuba se s takovým typickým pojetím můžeme setkat. Ještě patrnější je to na jiném obraze se stejným námětem od Jakuba Obrovského, který však připomíná více Juditu než novozákonní židovskou princeznu [60]. Obrovský také zajímavě volil namísto biblických námětů Salome a Judit tematiku cikánskou, která byla českému prostředí bližší a zároveň umožňovala promítat do obrazů podobné formální prvky.²¹⁸ Tato Obrovského tvorba však zcela přirozeně nebyla ceněna generací avantgardy či modernistů, ale mezi širší veřejností si tyto obrazy stále zachovávaly velkou oblibu a přízeň, takže nebyl důvod pro umělce tohoto typu dělat si příliš těžkou hlavu s odsudky jeho umělecky zcela opačně zaměřených současníků, jako byl Bohumil Kubišta nebo Václav Vilém Štech,²¹⁹ kteří v takové tvorbě vycházející ze salonního akademismu nenacházeli skutečnou opravdovost, kterou v umění tak usilovně hledali. Jenže technicky propracované ztvárnění ženského těla, šperků, šatů či jiného orientalizujícího dekoru spolu s podbízivou erotičností často stačily k tomu, aby se Salome stala námětem i takovýchto děl.

11.8 Salome v díle Františka Drtikola

Ve všech těchto uměleckých sférách byl tedy obraz Salome stále živý, i když četnost, s jakou se v umění její postava objevovala, způsobila, že časem byl pak tento námět vnímán jako stále banálnější. Nicméně existovala umělecká sféra, kterou jsme ještě nezmínili a do které v českém prostředí postava Salome od druhého desetiletí zasáhla také, a to díky osobě Františka Drtikola. Byla to umělecká fotografie. Malířství, sochařství, architektura a literatura se v této době již dávno vymanily z jakési provinciálnosti a s živým zájmem sledovaly nebo přebíraly podněty ze zahraničí. Česká fotografie byla však oproti těmto uměleckým sférám trochu pozadu a jen těžko bychom zde hledali tolik výrazných osobností, kolik se jich vyskytovalo v zmíněných uměleckých odvětvích. První takovou klíčovou osobnost nalezla

²¹⁷ RAKUŠANOVÁ (pozn. 163) 167.

²¹⁸ Idem 125.

²¹⁹ Václav Vilém ŠTECH: Jakub Obrovský, in: Volné směry 18, 1915, 126-127.

česká fotografie právě až ve Františku Drtikolovi, jehož téměř celou tvorbou prostupovalo téma ženy, a Salome se stala jednou z jejích, pro Drtikola nejprůzračnějších, podob.

Postava Salome Drtikolovi uhranula zcela přirozeně. Symbolistní témata byla jeho naturelu velmi blízká a umění pro něj muselo splňovat jak funkci formální, tak také obsahovou. Na řadě fotografií s touto židovskou princeznou si pak toto stanovisko pak stále ověřoval. Salome se v jeho tvorbě začala objevovat přibližně od roku 1913. Svou koncepcí již samozřejmě nezapadala mezi jeho dřívější krásné dívčí portréty a akty ve spojení se secesní stylizací pojaté ještě velmi dekorativně, ale přesto něco z této secesní poetiky přetrvávalo ve všech Drtikolových aktech, také proto, „že v ní bylo možno přirozeně spojovat tvarový záměr s vnitřním obsahem díla“²²⁰. Téma ženy se pak u Drtikola stalo klíčovým právě proto, že do aktů promítal svůj vlastní vztah k ženám, tak jak se během života proměňoval a jak je ho možno vypořádat, porovnáváme-li Drtikolovy ranné ženské akty s těmi pozdějšími a také nahlédneme-li do jeho vlastních deníků a poznámek.

Na rozdíl ale například od jeho tvorby malířské, která je velmi specifická a těžko zařaditelná,²²¹ odrážejí navíc Drtikolovy fotografie formální propojení s určitými dobovými trendy, kdy se scéna, do níž jsou akty zasazeny, v jednotlivých fázích Drtikolovy tvorby proměňuje od secesní dekorativnosti, přes art deco a kubismus [65] až dospěje k fotopurismu, kdy tvůrce odmítá, aby mu model představovaly skutečné ženy, a radši si vytváří své postavy sám - často v podobě papírových figurek. Jenže to už je pozdní fáze jeho tvorby, ve kterém se Drtikol nakonec fotografie vzdává zcela a věnuje se výhradně malbě, jež pro něj znamená daleko niternější vyjádření, než jaké představuje fotografie, vždy závislá na vnějším jevovém světě.

Proto jak poukázala Anna Fárová, jsou i modelky na Drtikolových fotografiích často jakýmsi „věšákem jeho myšlenek“.²²² Zdaleka nesymbolizují jen krásu a smyslovost lidského těla. Ta nás však na Drtikolových fotografiích upoutá primárně. Nesmíme také zapomenout na to, že nahota byla pro Drtikola něco naprosto přirozeného, vidí v ní téměř dokonalost člověka. Navíc nahlížíme-li na věc Drtikolovým pohledem mystika-filozofa, člověk má ve své nahotě k bohu nejblíže, takto ho bůh stvořil. Proto také nahé ženské tělo je tím, co

²²⁰ Jiří MAŠÍN: Pod jemnými prsty. Glosy na okraj díla Františka Drtikola, in: Edice fotografie-osobnosti-František Drtikol. 20. léta, Praha 1989, 12.

²²¹ V pozdější době Drtikol opouští fotografii úplně a věnuje se pouze malbě. Tyto jeho malířské výtvořky leckdy také připomínají díla některých pozdních symbolistů, jako byl například F. Kobliha či J. Konůpek. Snaha pokusit se propojit jeho malířskou tvorbu s mnohem známější fotografickou nebo alespoň snaha na ni upozornit jako neméně významnou stránku Drtikolova díla se odráží v katalogu František Drtikol. Fotograf, malíř, mystik, Praha 1998.

²²² Anna FÁROVÁ: Vše ve světě forem je jen symbol, in: František Drtikol. Fotograf, malíř, mystik, Praha 1998, nepag.

upoutává Drtikolovu pozornost na dlouhá léta a tvoří vrchol jeho fotografické tvorby. Ve spojení se symboly smrti (jak ukazují i Drtikolova ukřižování), lásky a tance pak zákonitě tento motiv ženy vyúsťuje do biblického námětu Salome.

Salome jako pudová a démonická ženská bytost poukazuje na svou zvrácenost hledáním slasti ve spojení lásky se smrtí. Tato zvrácenost je čitelná z výrazu tváří některých modelek na Drtikolových fotografiích, které mohou připomínat i něco z Charcotových slavných fotodokumentací uskutečněných v pařížské nemocnici v Salpêtrière při výzkumu a léčbě hysterie.²²³ Ženy na těchto fotografiích tisknou křečovitě a zároveň vítězoslavně, čemuž napovídá právě i jejich výraz, hlavu Jana Křtitele, jež je na fotografiích podána vždy velmi naturalisticky a do nejmenšího detailu [61, 64]. Význam příběhu posunul Drtikol ještě dál, když nechal své modelky představující Salome pózovat nikoliv s atrapou Křtitelovy hlavy, ale již s lebkou, kterou si tisknou k nahému tělu se stejně zanícenou rozkoší, jako tomu bylo v případě hlavy proroka. Námět Salome je tak ještě obohacen o hamletovský motiv kontemplanace nad lebkou a vytváří pozoruhodný cyklus, jenž by mohl být nazýván také Vanitas.²²⁴

Z roku 1913 stojí za to připomenout také fotografii, která se netýká přímo námětu Salome, ale má k němu nesmírně blízko. Olejotisk *Bez názvu*, dnes označovaný jako *Kleopatra* (1913), [63] znázorňuje nahou ženu ležící na bezvládném mužském těle položeném na piedestalu v pozici připomínající právě egyptskou sfingu, o níž již byla také řeč jako o jednom z nejtypičtějších motivů umění symbolismu. Tato fotografie tak navozuje stejný dojem jako některé z kreseb Feliciena Ropse, jehož monografii prý měl Drtikol také doma²²⁵ a poukazuje rovněž na onu temnou stránku ženy, kterou ztvárňoval Drtikol i na fotografiích ženských aktů, jimž dával název Salome.

Po seznámení se a sňatku s tanečnicí Ervínou Kupferovou se dostával do Drtikolových fotografií také mnohem více motiv tance objevující se ve stylizovaném pohybu modelek. Tanec byl vůbec pro symbolistní umělce podstatným inspiračním zdrojem²²⁶ a v případě Salome, jenž se proslavila svým tanečním představením, díky němuž si mohla od svého otčíma vymoci cokoliv, se jednalo o možnost zachytit nejen moment pohybujícího se ženského aktu, ale také vyjádřit jeho zvláštní moc a působivost, které podléhá tanečník i divák. Sama Kupferová pak v době jejich manželství často stávala Drtikolovi hlavním modelem jeho fotografií právě jako jedna z femme fatale, ať už to bylo v roli Salome či

²²³ FILIP/ MUSIL (pozn. 58) 26.

²²⁴ URBAN (pozn. 4) 247.

²²⁵ Anna FÁROVÁ: Fotograf František Drtikol. Tvorba z let 1903-35. Katalog výstavy. Praha prosinec 1972-únor 1973, Praha 1973, 34.

²²⁶ Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 20.

Kleopatry. Tehdy také fotografie slavných tanečnic²²⁷ a hereček, které se velmi rády ztotožňovaly s rolí osudové Salome, často zabíraly místo například na stránkách řady hojně čtených časopisů. Ve souvislosti s tím můžeme zmínit ještě další Drtikolovu fotografii slavné ruské tanečnice Olgy Vladimírovny Netid Gzowské, na níž je zachycena jako hříšná židovská princezna v exaltované póze a historickém kostýmu s čelenkou.²²⁸

Na Drtikolových fotografiích je patrné, jak se v postavách Salome odrážel vlastní umělcův pohled na ženu, jíž byl fascinován, ale jejíž nebezpečnost si uvědomoval a ve svých fotografiích na ni upozorňoval. František Drtikol byl svým uměleckým naturelem a duší symbolista. Je to patrné jak z jeho pozdní tvorby, jež je (zcela v intencích symbolismu) vyjádřením vlastního vnitřního světa, do něhož se snažil od 30. let uzavřít a v něm hledat veškerou svou inspiraci, ale také právě z jeho fotografií, které ačkoliv na sebe hlavně formálně vázaly také doteky současných uměleckých proudů, zůstávaly nikoliv významově prázdným zachycením krásy ženského těla, ale nesly s sebou harmonickou provázanost symbolu a formy. Dráždivé spojení erosu a thanatu, sexuality a smrti na umně provedených fotografiích Salome, i kdyby sklouzávaly do nebezpečných vod kýče, stále dokládají Drtikolovu řemeslnou zručnost v oblasti fotografie. Dokonalá práce se světlem a stínem, vynalezení nových fotografických technik (půltónová fotolitografie),²²⁹ vytváření zajímavých spojitostí mezi živým lidským tělem a jednoduchými neživými kulisami už jen stvrzují úlohu Drtikola jako jednoho z nejvýraznějších fotografů první poloviny 20. století.

Vidíme tedy, že ještě ve 20. letech minulého století se u nás tématem Salome zabývaly výrazné umělecké osobnosti, které tehdy dosahovaly ve své tvorbě mezinárodní úrovně a uznání, jako tomu jistě bylo i v případě Františka Drtikola. Nicméně postupně se Salome dostávala jako rutinní a téměř povinný námět stále více také do tvorby umělců, kteří českou výtvarnou kulturu příliš neobohacovali. Je však otázkou, zda vnímat motiv Salome v pozdější fázi vývoje moderního umění jako motiv, který patří už dávno zašlým časům symbolismu a secese a dalšímu uměleckému vývoji nemá co přinést. Neměli bychom totiž také zapomenout, že se stále jedná o motiv biblický, tudíž jakási tendence u duchovněji založených výtvarníků zpodobovat příběh o Salome a Jana Křtitele bude přetrvávat neustále.

²²⁷ Nejvíce se v roli Salome proslavila ruská tanečnice a choreografka Ida Rubinstein nebo Maud Allan či Loie Fuller.

²²⁸ BIRGUS (pozn. 226).

²²⁹ FÁROVÁ (pozn. 225) 25.

12. Závěr

V této práci jsem se pokusila především zmapovat jedno ze základních symbolistně-dekadentních témat výtvarného umění doby fin de siècle, a to v co nejširším kontextu, jež by umožňoval také hlouběji nahlédnout do témat, jako je pojetí a zobrazování ženy na přelomu století, spojení erotiky se smrtí či vzájemné propojení literárního světa s tím výtvarným. Tato témata, ale i mnohá další, jako například téma tance či vzrůstajícího antisemitismu, mohly být ve výtvarném umění zajímavě ztvárněny právě skrze námět židovské princezny Salome.

Postava Salome, jejíž příběh vychází z krátkého novozákonního vyprávění evangelistů Marka a Matouše o smrti Jana Křtitele, se stala shodně pro svět literatury i výtvarného umění postavou na přelomu století více než inspirativní, a to i přesto, že ji již předcházela dlouhá tradice výtvarného ztvárnění v biblické ikonografii, kde však většinou vystupovala ještě jako nástroj pomsty své matky Herodiady vůči Janu Křtiteli nebo jen jako jeden z aktérů novozákonního vyprávění.

Autonomii Salome však přisoudili právě až umělci 2. poloviny 19. století, kdy zejména ve Francii byla dána pro tento zrod moderní femme fatale řada impulsů. V souvislosti se zájmem o určitá témata od poloviny 19. století, která již zde byla nastíněna, pak projektovali umělci do Salome mnohem více, než co nabízel krátký novozákonní příběh. Nově se tu vynořil vztah mezi touto biblickou antihrdinkou a prorokem, který poukazoval na iracionálnost celého aktu lásky, ale i ostatního lidského jednání, které je jí ovlivněno.

Není na místě této práce poukázat, zda prvotním podnětem ke zrodu postavy moderní Salome jako femme fatale symbolistů a dekadentů byla nová literární zpracování legendy (Heinrich Heine, Stéphane Mallarmé) nebo její výtvarné ztvárnění (Gustave Moreau). Záměrem bylo upozornit na symbiozu, s jakou vstupovalo výtvarné umění do dialogu s literaturou a z které vzešla Salome jako ikona umělců na přelomu 19. a 20. století.

Námět Salome je zajímavý také proto, že odráží jedno ze základních lidských témat – vztah mezi mužem a ženou, byť zde silně vyostřený neopětovanou láskou, pomstou, která ji doprovází, a také smrtí a krutostí. Nicméně právě tyto vyhrocené stavy především v oblasti psychiky jedince, tato tabu a další ještě zcela racionálně nevysvětlitelné jevy představovaly onu oblast zájmu, jež tolik vábila umělce na konci století, zájmu který postupem času neutuchal, ale naopak rostl a vyvrcholil například v umění surrealismu, pro nějž vnitřní svět jedince byl jediným zdrojem opravdovosti v umění a umění prostředkem, jak nahlédnout do tohoto niterného kosmu.

Přestože v zahraničí vychází mnoho studií, které se zabývají výhradně rozbořem úlohy této postavy v oblasti umění a literatury na přelomu století, česká umělecká historiografie prozatím tématu Salome nevěnovala mnoho pozornosti. Pokud se tyto zahraniční studie zabývají námětem Salome v mezinárodním kontextu, většinou neopomenou zmínit ani její české výtvarné podoby, nejčastěji v díle Alfonse Muchy, Emila Filly či Františka Drtikola. „Česká Salome“ je tedy v celosvětových dějinách výtvarného umění nikoliv neznámým a opomíjeným tématem.

I přesto tedy, že české výtvarné umění nabízí zajímavý a různorodý repertoár podob této židovské princezny, konkrétní práce, která by dané téma hlouběji analyzovala, u nás v podstatě neexistuje. Můžeme říci, že motivu Salome jako určitého fenoménu v českém umění dekadence se u nás lehce dotkl snad jen katalog *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, který vyšel při příležitosti uspořádání stejnojmenné výstavy v roce 2006 v Obecním domě v Praze. Proto také byla napsána tato práce, tedy se záměrem podrobněji nahlédnout typický symbolistně-dekadentní námět, jaký postava Salome bezpochyby ztělesňuje, nejen v umění světovém, ale i v českém, když právě v tomto českém umění nachází svá umělecky hodnotná ztvárnění.

Nelze však ihned říci, že by čeští umělci projektovali do postavy Salome nějaká zcela konkrétní česká specifika. Jejich pojetí a chápání této osudové ženy je v podstatě totožné s tím, jak její postavu viděli umělci i jinde v Evropě. Byly tu spíše osobnosti, které svou povahou a naturelem stále tíhly k symbolistně-dekadentní tematice, a proto se jim jevila Salome jako zcela přirozeně se nabízející archetyp osudové ženy, který ve své tvorbě nadále upřednostňovaly, i když si například umělecký styl, v rámci něhož se tito umělci vyjadřovali, žádal už jiná témata.

Tak i Emil Filla směřující ve své tvorbě stále blíže k pravé podstatě kubismu, neváhal ještě pro novou formu svých obrazů zvolit námět nezapadající už do koncepce tohoto směru, ale mající své hluboké kořeny v umění před koncem století. V tomto případě symbolismus, i když mohl být vnímán jako vyčerpaný, stále přežíval, a to nejenom v tvorbě 2. symbolistní generace, která tato témata znovu otevřela a oživila. Celý problém symbolismu byl českým uměleckým prostředím daleko hlouběji prorostlý. Literární či biblickou povahu Salome čeští umělci ještě dlouho nechápali jako svazující. Jejich Salome mohla být stejně nebezpečná a opravdová jako prostitutky na obrazech německých expresionistů typu Ernsta Ludwiga Kirchnera či Maxe Beckmanna.

Cílem této práce není nadhodnocení významu Salome v českém prostředí. Zde byla pro umělce podobně oblíbeným námětem jako Judita, Salambo nebo Messalina. V našem

případě slouží však Salome spíše jako ilustrativní příklad přijetí rozvíjení typického symbolistně-dekadentního tématu, které mělo tendenci přetrvávat ještě dlouho ve 20. století navzdory proměnám, kterými procházelo výtvarné umění.

13. Seznam použité literatury a pramenů

- Album Moderní revue (grafika): osm listů od Aubreye Beardsleye, Františka Bílka, Karla Hlaváčka, Edvarda Muncha, Hugo Steinera a Félixé Vallotona, Praha 1900
- BALABÁN Milan: Jímavé portréty biblických žen, Praha 2009
- BAUDELAIRE Charles: Charles Baudelaire. Úvahy o některých současnících, Praha 1968
- BECKER-LECKRONE Megan: Salome. The Fetishization of a Textual Corpus, in: New Literary History, Vol. 26, No. 26 (Spring 1995), 239-260
- BEDNAŘÍKOVÁ Hana: Česká dekadence. Kontext, text, interpretace, Brno 2000
- BEDNAŘÍKOVÁ Hana: O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou, in: Václav PETRBOK (ed.): Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha 1999
- BEL Jacqueline: The Femme Fatale in literature. The beautiful, merciless woman, in: OS Henk van: Femmes fatales 1860-1910, Antwerp, 2002
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad, Praha 1985
- BIERI THOMSON Helen / EIDENBENZ Céline: Salomé. Danse et Décadence, Paris 2003
- BIRGUS Vladimír: František Drtikol, Praha 2000
- BIRGUS Vladimír: Religiózní motivy ve fotografii v českých zemích do roku 1914, in: FILIP Aleš / MUSIL Roman (ed.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, Praha 2006
- BORROUGHS Bryson: Regnault's Salome, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 11, No.8, (Aug., 1916), 163-166
- BRUCE Frederick F.: Herod Antipas, Tetrarch of Galilee and Peraea; in: The Annual of Leeds University Oriental Society 5 (1963/65), 6-23
- BYDŽOVSKÁ Lenka / LARVOVÁ Hana (ed.): Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu. Katalog výstavy Praha 1.října 1998- 3.ledna 1999, Praha 1998
- BURCHARD L.: Rubens' 'Feast of Herod' at Port Sunlight, in: The Burlington Magazine, Vol. 95, No. 609 (Dec., 1953), STRANY
- COOKE Peter: Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle, Oxford 2003
- COOKE Peter: Symbolism, Decadence and Gustave Moreau, in: The Burlington magazine, May 2009, 312-318
- DEMPSEY Amy: Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním, 2002

- DIJKSTRA Bram: Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de Siècle Culture, New York 1988
- DIJKSTRA Bram: The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature, in: Comparative Literature, Vol. 26, No. 1 (Winter, 1974), 62-73
- DOLEŽAL Stanislav / FÁROVÁ Anna / NEDOMA Petr: František Drtikol-fotograf, malíř, mystik, Praha 1998
- DOTTIN Mireille: Laforgue fumiste. Salomé Floupette, in: Romantisme, Année 1989, Vol. 19, No.64, 17-28
- DRUICK Douglas W. / FEINBERG Larry J. / LACAMBRE Geneviève / STEIN Susan: Gustave Moreau 1826- 1898, Paris 1998
- ELLMANN Richard: Oscar Wilde, New York, 1988
- Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art, vol. I, Chicago 1998
- FACOS Michelle: Symbolist Art in context, Berkeley 2009
- FÁROVÁ Anna: Fotograf František Drtikol. Tvorba z let 1903-35. Katalog výstavy, Praha 1973
- FILIP Aleš / MUSIL Roman: Duše v těle, in: Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19.století, Plzeň 2009, 20-33
- FLAUBERT Gustave, transl. BIEBLOVÁ Marie : Herodias, in: idem: Tři povídky, Praha 1975
- FLAUBERT Gustave, transl. KONÚPEK Jiří: Salambo, Praha 2009
- JOSEPHUS Flavius, transl. WHISTON William: Antiquities of the Jews, in: The Works of Flavius Josephus, London s. d.
- GIBSON Michael: The Symbolists, New York, 1988
- GILMAN Sander L.: Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the „Modern Jewess“, in: The German Quarterly, Spring 1993, 195-211
- HABEREDER Ingeborg / URBAN Otto M. / WITTLICH Petr : Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce. Rytmus und Konstruktion, Český Krumlov 2003
- HECZKOVÁ Libuše: „Netvor síly?“ Friedrich Nietzsche a metafora ženy, in: KALIVODOVÁ Eva / KNOTKOVÁ – ČAPKOVÁ Blanka: Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001, 92-103
- HECZKOVÁ Libuše: Píšící Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky, Praha 2009

- HEINE Heinrich, transl. PETIŠKA Eduard: Atta Troll, in: idem: Německo-zimní pohádka, Praha 1953
- HELLER Jan: Výkladový slovník biblických jmen, Praha 2003
- HLAVÁČEK Karel: Krví svého těla, dechem své duše. Karel Hlaváček, sest. TOMEK Václav, Praha 1998
- HRUŠKA Blahoslav / LUBOR Matouš / PROSECKÝ Jiří / SOUČKOVÁ Jana: Sestup Išary do podsvětí, in: Mýty staré Mezopotámie. Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách, Praha 1977
- HUYSMANS Joris Karl, transl. PROCHÁZKA Arnošt: Naruby, Praha 1993²
- KALNICKÁ Zdeňka: Žena, voda, svádění a smrt, in: KALIVODOVÁ Eva / KNOTKOVÁ – ČAPKOVÁ Blanka: Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001, 74-83
- KARÁSEK ze Lvovic Jiří: Vzpomínky, Praha 1994
- KULTERMANN Udo: The „Dance of the Seven Veils“. Salome and Erotic Culture around 1900, in: Artibus et Historiae, Vol. 27, No. 53 (2006), 187-215
- KURLUK Ewa: Salome and Judas in the cave of sex: the grotesque, origins, iconography, techniques, Evanston 1987
- LACAMBRE Geneviève (ed.): Gustave Moreau 1826-1898, Paris 1998
- LAGARDE André, transl. NAŠINEC Jiří / PELÁN Jiří / POHORSKÝ Aleš: Francouzská literatura 19. století, Praha 2008
- LAHODA Vojtěch (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 VI/1, Praha 1998
- LAHODA Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007
- LAHODA Vojtěch: Jan Autengruber 1887-1920, Praha 2009
- LAHODA Vojtěch / RAKUŠANOVÁ Marie / WITTLICH Petr: Křičte ústa. Předpoklady expresionismu, Praha 2007
- LAMAC Miroslav: Osma a skupina výtvarných umělců (1907-1917), Praha 1988
- LARVOVÁ Hana (ed.): Sursum. 1910-1912. Katalog výstavy Praha 25.dubna – 25. Srpna 1996, Praha 1996
- LENSON David: Stéphane Mallarmé. Herodiade. Introduction to a Translation of Herodiade, in: The Massachusetts Review, Vol. 30, No. 4, 1989, 573-588
- LOMBROSO Cesare / GIBSON Mary / RAFTER Nicole Hahn: Criminal man, Durham 2006
- LUCIE-SMITH Edward: Sexuality in Western Art, London 2003³

- MARYSKOVÁ Květa: Doslov, in: Oscar Wilde, transl. FLEISCHMANN: Salome, Praha 1959
- MAŠÍN Jiří: Pod jemnými prsty. Glosy na okraj díla Františka Drtikola, in: Edice fotografie-osobnosti-František Drtikol. 20. léta, Praha 1989
- MAŠÍN Jiří: Jan Štursa (1880-1925). Geneze díla, Praha 1981
- MATHIEU Pierre-Louis: Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé, Paris 1998
- MERHAUT Luboš: „Užívat místo barev a kontur slov...“ Na liniích mezi literaturou a výtvarným uměním přelomu století, in: Ateliér X, 1997, č. 9
- Moderní revue pro literaturu, umění a život. Roč. I-IX, sv. 1-14, Praha 1894-1903
- MOLINS Patricia / WOLLEN Peter: Salomé. Un mito contemporáneo 1875-1925, Madrid 1995
- NASAAR Christopher S.: Wilde's Salomé and the Victorian Religious Landscape, in: The Wildean. A Journal of Oscar Wilde Studies, 2002, <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassaar2.html>, 15.4. 2010 vyhledáno
- PADRTA Jiří : Baudelairova estetika a kritika, in: Charles BAUDELAIRE, transl. VLADISLAV Jan: Charles Baudelaire. Úvahy o některých současnících, Praha 1968
- PAVÉSKOVÁ: Tajemná a nedostižná. La Belle Dame sans Merci (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2009
- PECHAR Jiří: Legendy Ateistovy, in: Gustave Flaubert, transl. BIEBLOVÁ Marie: Tři povídky, Praha 1975
- PRAZ Mario : The Romantic agony, New York 1933
- PROCHÁZKA: Jaroslav Horejc. Výběr z kreseb, Praha 1982
- PRZYBYSZEWski Stanislaw: Paměti. Korespondence, Praha 1997
- PYNSENT Robert B., transl. HEMELÍKOVÁ Blanka: Pátrání po identitě, Jinočany, 1996
- RAKUŠANOVÁ Marie: Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století, Praha 2009
- REZNIKOW Stéphane: Frankofilství a česká identita (1848-1914), Praha 2008
- RODNEY Nanette B.: Salome, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 11, No. 7 (Mar., 1953), 190-200
- ROSS RIDGE Georg: The „Femme Fatale“ in French Decadence, in: The French Review, Vol. 34, No. 4 (Feb., 1961), 352-360
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

- SENGOPPTA Chandak, transl. MICKA Daniel: Otto Weininger, Sexualita a věda v císařské Vídni, Praha 2009
- SCHOPENHAUER Arthur, transl. HRŮŠA Josef: O ženách, Brno 1993²
- SCHORSKE Carl E., transl. SVOBODA Jiří: Vídeň na přelomu století, Brno 2000
- SCHUBERT Gudrun: Women and Symbolism: Imagery and Theory, in: The Oxford Journal, april 1980, 29-34
- Slovník antické kultury, sest. BAHNÍK Václav a kol., Praha 1974
- SRP Karel / ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý, Praha 2003
- STÖRIG Hans Joachim: Malé dějiny filozofie, Praha 2000⁸
- ŠMEJKAL František: Básník noci. K rané tvorbě Františka Koblihy, in: Umění XXII, 1974, 340-354
- ŠMEJKAL František: Česká symbolistní grafika, in: Umění XVI, 1968, 1-25
- ŠMEJKAL František: Sursum (Umělecké sdružení druhé symbolistní generace) 1910-1912, Hradec Králové 1976
- ŠMEJKAL František: Symbolika sfingy v umění přelomu století, in: Umění XXVII, 1979, 401-426
- ŠMEJKAL František: Symbolismus, in: Encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1975, 499
- ŠTEMBERA Petr: Orientální banket u Samsona. Orientalistická malba v Čechách na konci 19.století, in: BLÁHOVÁ Kateřina/ PETRBOK Václav (ed.): Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století, Praha 2008, 443-453
- URBAN Otto M.: Anus et Animus. Několik poznámek k jednomu tabu v moderní kultuře, in: Umělec 1, 2000, 46-51
- URBAN Otto M.: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002
- URBAN Otto M. / MERHAUT Luboš: Moderní revue, Praha 1995
- URBAN Otto M.(ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1890-1914, Praha 2003
- VLČEK Tomáš: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986
- WILDE Oscar : Salomé, Paris 1927
- WILDE Oscar, transl. FLEISCHMANN Ivo: Salome, Praha 1959
- WINTRAUB Stanley: Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse, University Park 1976
- WITTLICH Petr : Česká secese, Praha 1982

- WITTLICH Petr: Česká dálka, in: idem (ed.): Důvěrný prostor-nová dálka. Umění pražské secese, Praha 1997
- WITTLICH Petr: Rouby dekadence, in: Ateliér X, 1997, č. 9
- WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000
- ZATLIN Linda: Wilde, Beardsley, and the Making of Salome, in: Victorian Culture, 2000, <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/Zatlin.htm>, vyhledáno 5.3. 2010

.

14. Seznam vyobrazení

1. Tanec Salome, 12. století, bronzový reliéf dveří hlavního portálu, bazilika San Zeno Maggiore, Verona. Zdroj: <http://www.thais.it/scultura/sch00452.htm>, vyhledáno 24. 5. 2010.
2. Tanec Salome a stětí Jana Křtitele, 1. polovina 13. století, miniatura, anglický žaltář. Foto z knihy: KURYLUK Ewa: Salome and Judas in the cave of sex: the grotesque, origins, iconography, techniques, Evanston 1987, 245.
3. Detail z tympanonu s legendou o smrti Jana Křtitele, 1370-1421, portál katedrály, Rouen. Zdroj: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/1b12bfb6.html>, vyhledáno 24. 5. 2010.
4. Salome, 14. století, mozaika, baptisterium, katedrála San Marco, Benátky. Foto z knihy: KURYLUK Ewa: Salome and Judas in the cave of sex: the grotesque, origins, iconography, techniques, Evanston 1987, 246.
5. Fra Filippo Lippi: Hostina Herodova, 1452-65, freska, Capella Maggiore, katedrála, Prato. Zdroj: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lippi/filippo/1450pr/index.html>, vyhledáno 24.5. 2010.
6. Giovanni Battista Tiepolo: Stětí sv. Jana Křtitele, 1723-33, freska, Capella Colleoni, Bergamo. Zdroj: http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/2_1730s/05berga2.jpg, vyhledáno 24. 5. 2010.
7. Benozzo Gozzoli: Hostina Herodova a stětí sv. Jana Křtitele, 1461-62, tempera, dřevo, 23,8 x 34,5 cm, National Gallery of Art, Washington. Zdroj: <http://cgfa.acropolisinc.com/gozzoli/p-gozzoli13.htm>, vyhledáno 24. 5. 2010.
8. Donatello: Hostina Herodova, 1427, bronzový reliéf, baptisterium, Siena. Zdroj: <http://easyweb.easynet.co.uk/giorgio.vasari/donatell/pic68.htm>, vyhledáno 24. 5. 2010.
9. Salome přinášející hlavu Jana Křtitele, miniatura, Bible Historiale, fol. 474r, 7 x 7 cm, Koninklijke Bibliotheek, Haag. Zdroj: <http://www.kb.nl/manuscripts/iconclass/73C1335>, vyhledáno 24. 5. 2010.
10. Quentin Massys: Salome předstupující s hlavou Jana Křtitele před Heroda, 1507-08, olej, dřevo, levé křídlo oltáře sv. Jana Křtitele, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,

Antverpy. Zdroj: http://www.wga.hu/art/m/massys/quentin/1/st_john3.jpg, vyhledáno 23. 5. 2010.

11. Juan de Flandes: Pomsta Herodiady, 1496, olej, dřevo, 75 x 50,4 cm Museum Mayer van der Bergh, Antverpy. Zdroj: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/j/juan/1/herodias.html>, vyhledáno 23. 5. 2010.

12. Petr Paul Rubens: Salome, 1608, olej, dřevo, 94 x 102 cm. Zdroj: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/stern/stern2-2-8.asp, vyhledáno 24. 5. 2010.

13. Petr Paul Rubens: Herodova hostina, 1635-38, National Galleries of Scotland, Edinburg. Zdroj: http://www.nationalgalleries.org/collection/online_search/4:324/result/0/5382, vyhledáno 23. 5. 2010.

14. Francesco Cairo: Herodiada, olej, plátno, 119,4 x 95,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Zdroj: <http://www.davidrumsey.com/amica/amico267383-16450.html>, vyhledáno 23. 5. 2010.

15. Francesco Cairo: Salome, křída, papír, 29 x 21,9 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milano. Zdroj: http://italnet.library.nd.edu/ambrosiana/webpubsql_ambros_eng.pl?email=no&totalrows=3&firstrec=0&artist=&title=Salome&media=&description=&provenance=&reason=&subject=&bibliography=&accession=&ndcatno_lower_op=%3D&ndcatno_lower=&ndcatno_join=AND&ndcatno_upper_op=%3C%3D&ndcatno_upper=&orderby=artist&offset=10&page=detail&config_file=%2Fmnt%2Fitalnet%2Fambrosiana%2Fconfig_files%2Fconfig_file.txt, vyhledáno 23. 5. 2010.

16. Bernardo Luini: Salome, 1527-31, tempera, dřevo, 58 x 51 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie. Zdroj: <http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=2739>, vyhledáno 23. 5. 2010.

17. Andrea Solario: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1495-1524, olej, dřevo, 57,2 x 47 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Zdroj: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/salome_with_the_head_of_saint_john_the_baptist_andrea_solario/objectview.aspx?page=1&sort=4&sortdir=asc&keyword=%22Andrea%20Solario%22&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=110002152&vT=1, vyhledáno 23. 5. 2010.

18. Evelyn de Morgan: Medea, 1889, olej, plátno, 150 x 89 cm, Williamson Art Gallery, Birkenhead. Zdroj: http://iberiana.webs.com/medea/medea_by_evelyn_de_morgan.htm, vyhledáno 23. 5. 2010.

19. Carl Larsson: Dcera Evina, 1888/94, olej, plátno, 195,5 x 130 cm, Zornsamlingarna, Mora (Švédsko). Foto z knihy: FACOS Michelle: Symbolist Art in context, Berkeley 2009, obr. 12.
20. Franz von Stuck: Polibek Sfingy, 1895, 160 × 144,8 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Zdroj: http://www.szepmuveszeti.hu/image/journal/article?img_id=SZEPMUVESZETI.EN.269.kep&version=1.0, vyhledáno 23. 5. 2010.
21. John William Waterhouse: Odysseus a sirény, 1891, olej, plátno, 100,6 x 202,0 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne. Zdroj: <http://www.ngv.vic.gov.au/collection/pub/itemDetail?artworkID=36980>, vyhledáno 23. 5. 2010
22. Fernand Khnopff: Krev Medúzy, kolem 1895/98, barevná křída, papír, 21,2 x 13,4 cm, Bibliotheque Royale, Brusel, Zdroj: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=12237>, vyhledáno 23. 5. 2010.
23. Fernand Khnopff: Spící Medúza, 1909, pastel, křída, papír, 72 x 29 cm, Felix Labisse Collection, Paříž. Zdroj: <http://www.symbolism-in-art.org/Sleeping-Medusa,-1896.html>, vyhledáno 23. 5. 2010.
24. Gustav Klimt: Judita II/Salome, 1909, olej, plátno 178 x 46 cm, Galleria d'Arte Moderna, Benátky. Zdroj: <http://books.elliottback.com/salome-in-art-painting/>, vyhledáno 23. 5. 2010.
25. Gustav Klimt: Judita I/ Salome, 1901, olej, plátno, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň. Zdroj: <http://books.elliottback.com/salome-in-art-painting/>, vyhledáno 23. 5. 2010.
26. Gustave Moreau: Zjevení, 1876, akvarel, 106 x 72,2 cm, Musée du Louvre, Paříž. Zdroj: <http://www.dessins-musee-moreau.fr/img/peintures/r.f.2130.jpg>, vyhledáno 15.5. 2010.
27. Gustave Moreau: Salome tančící před Herodem, 1876, olej, plátno, 144 x 103,5 cm, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles. Zdroj: http://hammer.ucla.edu/collections/detail/collection_id/1, vyhledáno 15. 5. 2010.
28. Jan Autengruber: Salome, 1915, olej, karton, 49 x 46 cm, soukromá sbírka. Foto z knihy: Vojtěch LAHODA: Jan Autengruber 1887-1920, Praha 2009, 129.
29. Henri Regnault: Salomé, 1870, olej, plátno, 160 x 102,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Zdroj: <http://books.elliottback.com/salome-in-art-painting/>, vyhledáno 23.5. 2010.
30. Pierre Bonnard: Salome, 1865, olej, plátno, 198 x 141 cm, soukromá sbírka. Zdroj: <http://books.elliottback.com/salome-in-art-painting/>, vyhledáno 23. 5. 2010.

31. Aubrey Beardsley: Vyvrcholení, 1894, ilustrace knihy Oscara Wildea Salome. Zdroj: <http://www.artchive.com/viewer/z.html>, vyhledáno 23. 5. 2010.
32. Quido Kocián: Šárka, 1897, replika v alabastru, 90 cm, Galerie plastik, Hořice v Podkrkonoší. Foto z knihy: WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000, 258.
33. Karel Hlaváček: 1.verze obálky sbírky Pozdě k ránu, 1896, kresba tuší a běloba, 13,2 x 18,2, US Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: URBAN Otto M.: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002, 70.
34. Karel Hlaváček: Upíří žena, kresba pro obálku Moderní revue, 1896, kresba tuší, 30 x 24,2 cm, Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: : URBAN Otto M.: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002, 170.
35. Karel Hlaváček: Netopýří žena, kresba pro obálku Moderní revue, 1897, kresba tuší, 30 x 24,2 cm, Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: URBAN Otto M.: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002, 178.
36. Karel Hlaváček: Medúza, kresba pro obálku Moderní revue, 1897, kresba tuší, 16,3 x 13,4 cm, Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: URBAN Otto M.: Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo, Praha 2002, 179.
37. Alfons Mucha: Salome, litografie, 1897, 30,5 x 40,5 cm. Zdroj: <http://www.yaneff.com/html/plates/em08a.html>, vyhledáno 19.5. 2010.
38. Josef Jakší: Stětí sv. Jana Křtitele, kol. 1900, olej, plátno 197 x 107 cm, Městské muzeum a galerie, Vodňany. Foto: Fotoarchiv Městského muzea a galerie ve Vodňanech.
39. Hugo Boettinger: Salome, po 1900, olej, plátno, 158 x 106 cm, soukromá sbírka. Foto z knihy: Otto M. URBAN (ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914,
40. Alfred Kubin: Salome, 1901-02, soukromá sbírka. Foto z knihy: Ingeborg HABEREDER /Otto M. URBAN/ Petr WITTLICH: Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce.Rhytmus und Konstruktion, Praha 2003, 39.
41. Max Klinger: Nová Salome, 1893, mramor, 88 x 55,5 x 43,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Lipsko. Foto z knihy: MOLINS Patricia / WOLLEN Peter: Salomé. Un mito contemporáneo 1875-1925, Madrid 1995, 32.

42. Ladislav Šaloun: Messalina, 1912, mramor částečně kolorovaný, 47 cm, soukromá sbírka. Foto z knihy: WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000, 250.
43. Jan Štursa: Messalina, 1912, mramor, 166 x 49 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Tibor Honty, in: Jiří MAŠÍN / Tibor HONTY: Jan Štursa 1880-1925. Geneze díla, Praha 1981, (obr. 49).
44. Ladislav Šaloun: Vášeň - Salambo a Matho, 1909, bronz, 36 cm, soukromá sbírka. Foto z knihy: WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000, 242.
45. Jaroslav Horejc: Salome II., 1925, pero, tuš, tužka, akvarel, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
46. Josef Váchal: Salome, 1911, barevný dřevoryt, papír, 35 x 59 cm, Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: AJVAZ Michal/HRUŠKA Petr/KROUTVOR Josef/PELÁNEK Jan: Josef Váchal. Monografie. Praha 1994, 157.
47. Jan Zrzavý: Salome, kolem 1908, tuš, papír, soukromá sbírka. Foto z knihy: Karel SRP / Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý, Praha 2003, 82.
48. Josef Váchal: Salome, 1909, dřevořez kolorovaný akvarelem, papír, 20,5 x 14,3 cm, Památník národního písemnictví v Praze. Foto z knihy: LARVOVÁ Hana: Sursum. 1910-1912. Katalog výstavy Praha 25.dubna – 25. srpna 1996, Praha 1996, 146.
49. František Kobliha: Studijní kresby k Salome - z cyklu Ženy mých snů, 1909-10, uhl, papír, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
50. František Kobliha: Salome - z cyklu Ženy mých snů, 1910, akvarel, tempera, uhl, papír, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
51. František Kobliha: Salome - z cyklu Ženy mých snů, 1910, akvarel, tempera, uhl, papír, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
52. Jan Konůpek: Salome (Černý plamen), 1910, uhl, barevné křídly, papír, 86,5 x 58,4 cm, soukromá sbírka. Foto : http://www.dekadence.info/uploads/media/346_02.jpg, vyhledáno 19. 5. 2010.

53. Jan Konůpek: Extaze (Salome), kol. 1910, lavírovaná kresba uhlím, 88 x 60 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto z knihy: LARVOVÁ Hana (ed.): Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu. Katalog výstavy Praha 1.října 1998- 3.ledna 1999, Praha 1998, 31.
54. Jan Konůpek: Salome (Černý plamen), kol. 1910, uhlí, barevné křídly, papír, 88 x 60 cm, soukromá sbírka. Foto z knihy: ŠMEJKAL František: Sursum. Umělecké sdružení druhé symbolistní generace 1910-1912, Hradec Králové 1976, 26.
55. Jan Konůpek: Salome II., 1910, lept, papír, 45 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.
56. Jan Konůpek: Salome I, 1910, suchá jehla, papír, 44,8 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto z knihy: ŠMEJKAL František: Sursum. Umělecké sdružení druhé symbolistní generace 1910-1912, Hradec Králové 1976, 27.
57. Jan Konůpek: Stěti, 1909, lept, papír, 27,2 x 23,5 cm, Moravská galerie v Brně. Foto z knihy: LARVOVÁ Hana: Sursum. 1910-1912. Katalog výstavy Praha 25.dubna – 25. Srpna 1996, Praha 1996, 118.
58. Emil Filla: Salome, 1911, olej, plátno, 137 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto z knihy: URBAN Otto M.(ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1890-1914, Praha 2003, 244.
59. Emil Filla: Salome, 1911-12, olej, plátno, 135 x 80 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.
60. Jakub Obrovský: Salome, 1913, olej, plátno, 102 x 115 cm, soukromá sbírka. Foto: http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=CD5821753D022BD38BD5DC6E7828099B, vyhledáno 19. 5. 2010.
61. František Drtikol: Salome, 1913, bromostříbrná fotografie, 26,5 x 20 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto z knihy: URBAN Otto M.(ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence v českých zemích 1890-1914, 247.
62. František Jakub: Salome, kol. 1920, olej, plátno, 136,5 x 101 cm, AAA antiquity. Foto z knihy: RAKUŠANOVÁ Marie: Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století, Praha 2009, 166.

63. František Drtikol: Kleopatra 1913, olejotisk, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto z knihy: Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 79.
64. František Drtikol: Salome, 1913, bromostříbrná fotografie, 22,1 x 17,9 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. Foto z knihy: Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 21.
65. František Drtikol: Bez názvu (Salome), 1925, pigment, 28,5 x 22,7 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum. Foto z knihy: Kateřina KLARICOVÁ: František Drtikol. Edice fotografie – osobnosti – František Drtikol, 20. léta. Praha 1989, 88.
66. Kreslený vtip o Salome z časopisu Humoristické listy, in: Humoristické listy, roč. 52, č. 9, datum vydání 19.2. 1909, 104. Foto: autor.

15. Obrazové přílohy



1. Tanec Salome, 12. století, bronzový reliéf dveří hlavního portálu, bazilika San Zeno Maggiore, Verona.



2. Tanec Salome a stětí Jana Křtitele, 1. polovina 13. století, miniatura, anglický žaltář.



3. Detail z tympanonu s legendou o smrti Jana Křtitele, 1370-1421, portál katedrály, Rouen.



4. Salome, 14.století, mozaika, Benátky, baptisterium, katedrála San Marco.



5. Filippo Lippi: Hostina Herodova, 1452-65, freska, Capella Maggiore, katedrála, Prato.



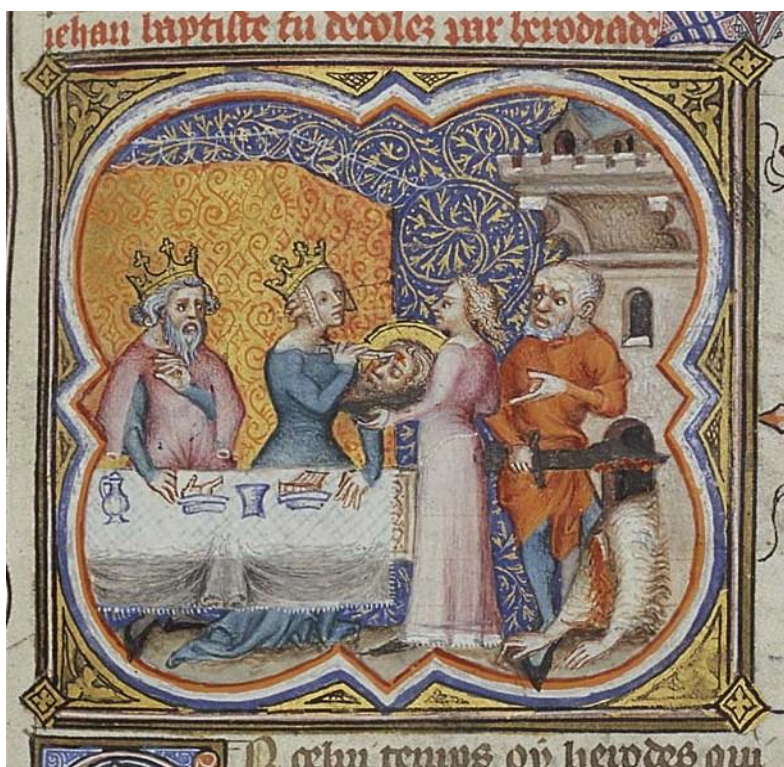
6. Tiepolo: Giovanni Battista Tiepolo: Stětí sv. Jana Křtitele, 1723-33, freska, Capella Colleoni, Bergamo.



7. Benozzo Gozzoli: Hostina Herodova a stětí sv. Jana Křtitele, 1461-62, tempera, dřevo, 23,8 x 34,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



8. Donatello: Hostina Herodova, 1427, bronzový reliéf, baptisterium, Siena.



9. Salome přinášející hlavu Jana Křtitele, miniatura, Bible Historiale, fol. 474r, 7 x 7 cm, Koninklijke Bibliotheek Haag.



10. Quentin Massys: Salome předstupující s hlavou Jana Křtitele před Heroda, 1507-08, olej, dřevo, levé křídlo oltáře sv. Jana Křtitele, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antverpy.



11. Juan de Flandes: Pomsta Herodiady, 1496, olej, dřevo, 75 x 50,4 cm, Museum Mayer van der Bergh, Antverpy.



12. Petr Paul Rubens: Salome, 1608, olej, dřevo, 94 x 102 cm, soukromá sbírka.



13. Petr Paul Rubens: Herodova hostina, 1635-38, olej, plátno, 245 x 309 cm, National Galleries of Scotland, Edinburg.



14. Francesco Cairo: Herodiada, olej, plátno, 119,4 x 95,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



15. Francesco Cairo: Salome, křída, papír, 29 x 21,9 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milano.



16. Bernardio Luni: Salome, 1527-31, tempera, dřevo, 58 x 51 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie.



17. Andrea Solario: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1495-1524, olej, dřevo, 57,2 x 47 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



18. Evelyn de Morgan: Medea, 1889, olej, plátno, 150 x 89 cm, Williamson Art Gallery, Birkenhead.



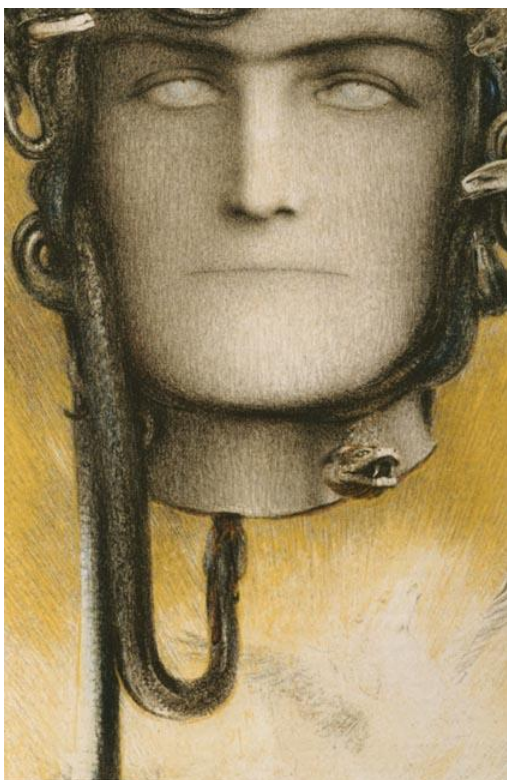
19. Carl Larsson: Dcera Evina, 1884-1894, olej, plátno, 195,5 x 130 cm, Zornsamlingsgarna, Mora (Švédsko).



20. Franz von Stuck: Polibek Sfingy, 1895, olej, plátno, 160 x 144,8 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapešť.



21. John William Waterhouse: Odysseus a sirény, 1891, olej, plátno, 100,6 x 202,0 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



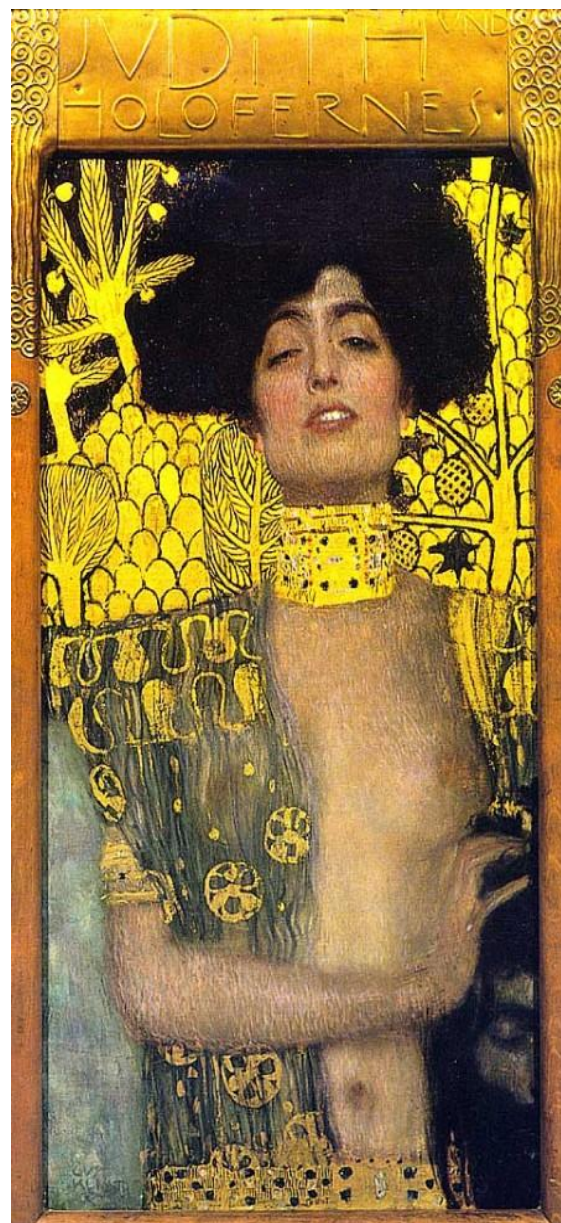
22. Fernand Khnopff: Krev Medúzy, 1898, barevná křída, papír, 21,2 x 13,4 cm, Bibliothèque Royale, Brusel.



23. Fernand Khnopff: Spící Medúza, 1909, pastel, křída, papír, 15,5 cm, Felix Labisse Collection, Paříž.



24. Gustav Klimt: Judita II/Salome, 1909, olej, plátno 178 x 46 cm, Galleria d'Arte Moderna, Benátky.



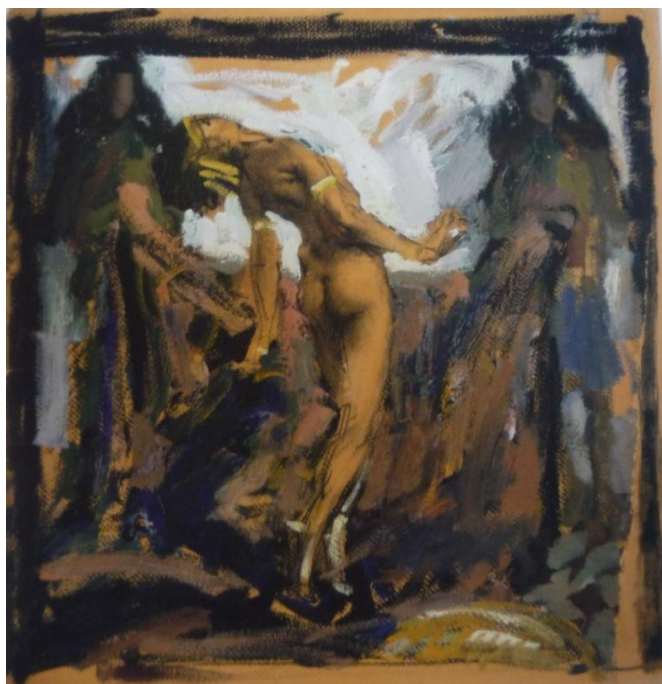
25. Gustav Klimt: Judita I/Salome, 1901, olej, plátno, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň.



26. Gustave Moreau: Zjevení, 1876, akvarel, 106 x 72,2 cm, Musée du Louvre, Paříž.



27. Gustave Moreau: Salome tančící před Herodem, 1876, olej, plátno, 144 x 103,5 cm, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles.



28. Jan Autengruber: Salome, 1915, olej, karton, 49 x 46 cm, soukromá sbírka.



29. Henri Regnault: Salomé, 1870, olej, plátno, 160 x 102,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



30. Pierre Bonnard: Salome, 1865, olej, plátno, 198 x 141 cm, soukromá sbírka.



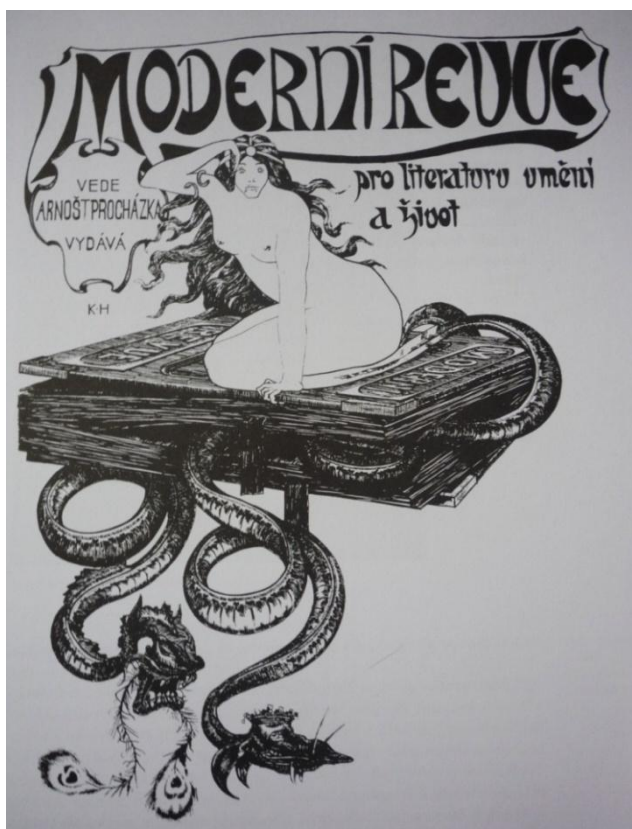
31. Aubrey Beardsley: Vyvrcholení, 1894, ilustrace knihy Salome Oscara Wildea.



32. Quido Kocián: Šárka, 1897, replika v alabastru, 90 cm, Galerie plastik, Hořice v Podkrkonoší.



33. Karel Hlaváček: 1. verze obálky sbírky *Pozdě k ránu*, 1896, Památník národního písemnictví v Praze.



34. Karel Hlaváček: *Upíří žena*, kresba pro obálku *Moderní revue*, 1896, kresba tuší, 30 x 24,2 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



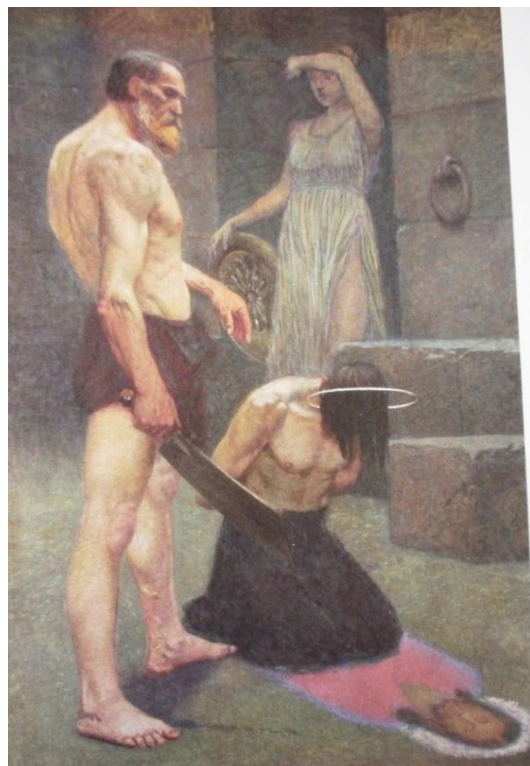
35. Karel Hlaváček: Netopýří žena, kresba pro obálku Moderní revue, 1897, kresba tuší, 30 x 24,2 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



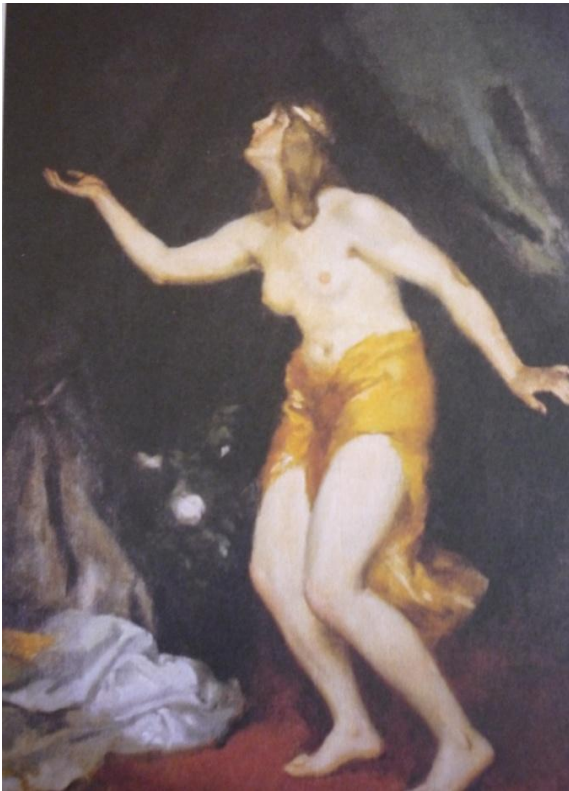
36. Karel Hlaváček: Medúza, kresba pro obálku Moderní revue, 1897, kresba tuší, 16,3 x 13,4 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



37. Alfons Mucha: Salome, litografie, 1897, 30,5 x 40,5 cm.



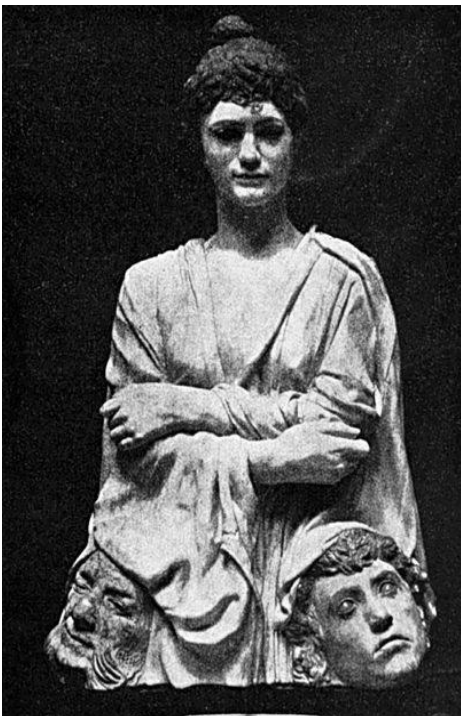
38. Josef Jakší: Stětí sv. Jana Křtitele, kolem 1900, olej, plátno 197 x 107 cm, Městské muzeum a galerie, Vodňany.



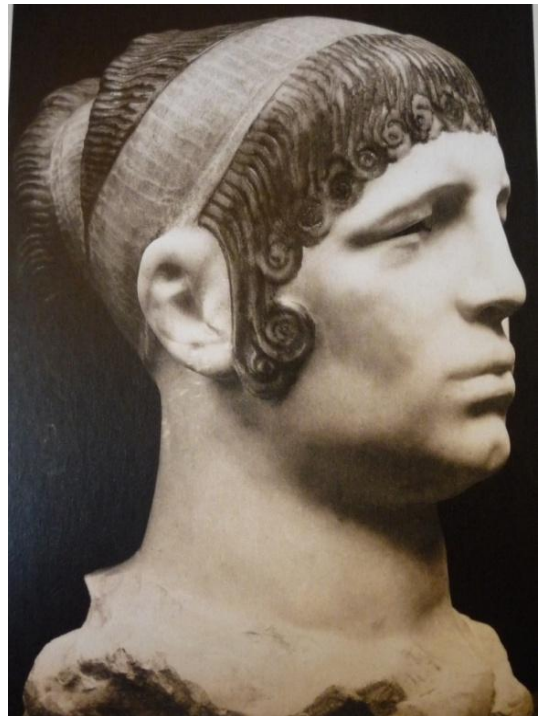
39. Hugo Boettinger: Salome, po 1900, olej, plátno, 158 x 106 cm, soukromá sbírka.



40. Alfred Kubin: Salome, 1901-02, soukromá sbírka.



41. Max Klinger: Nová Salome, 1893, mramor, 88 x 55,5 x 43,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Lipsko.



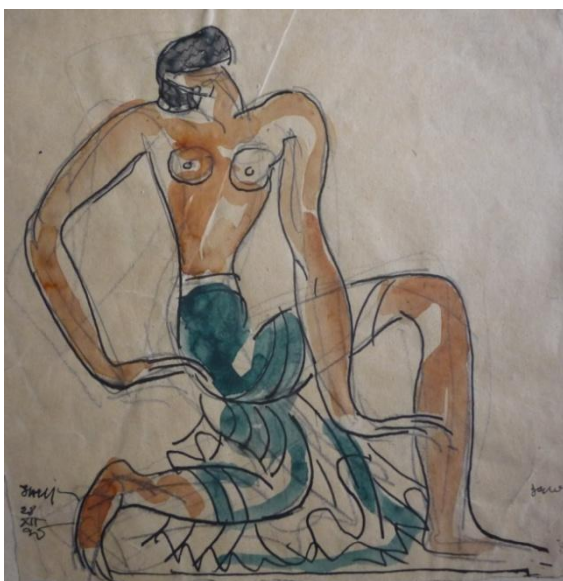
42. Ladislav Šaloun: Messalina, 1912 mramor částečně kolorovaný, 47 cm, soukromá sbírka.



43. Jan Štursa: Messalina, 1912, mramor, 166 x 49 x 73 cm, Národní galerie v Praze.



44. Ladislav Šaloun: Vášejň-Salambo a Matho, 1909, bronz, 36 cm, soukromá sbírka.



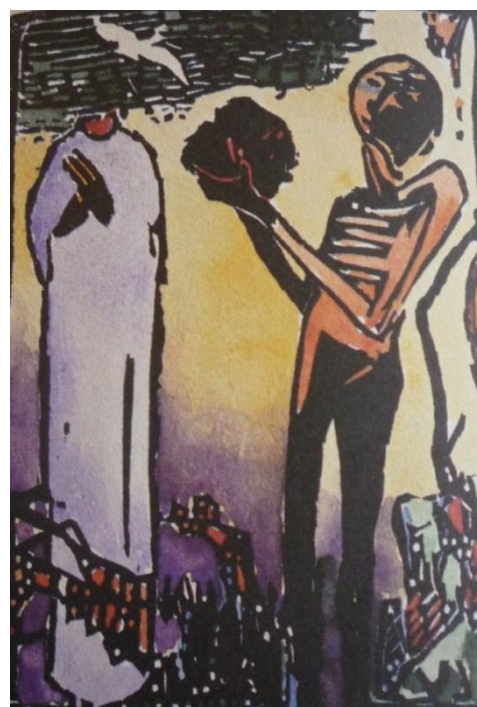
45. Jaroslav Horejc: Salome II., 1925, pero, tužka, akvarel, Národní galerie v Praze.



46. Josef Váchal: Salome, 1911, barevný dřevoryt, papír, 35,2 x 59,3 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



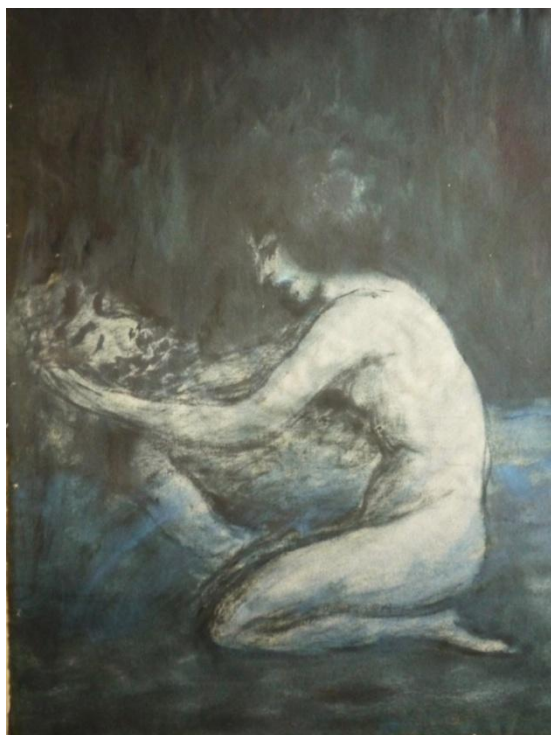
47. Jan Zrzavý: Salome, kolem 1908, kresba tuší, soukromá sbírka.



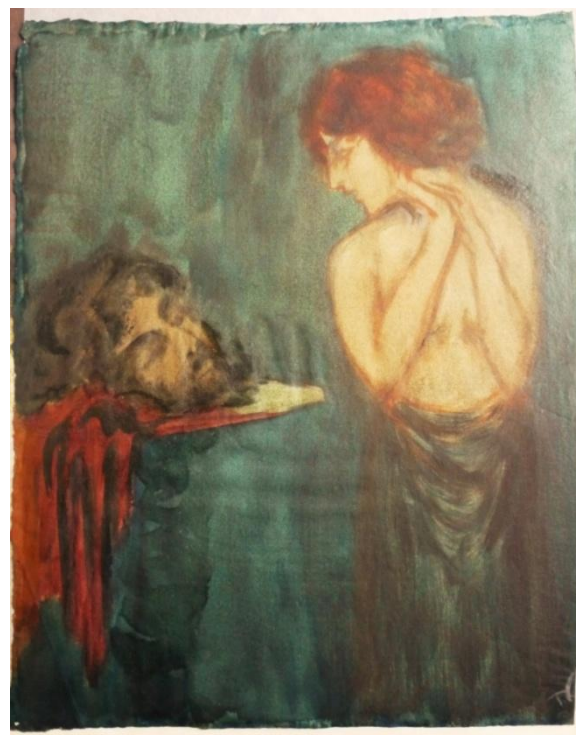
48. Josef Váchal: Salome, 1909, dřevorez kolorovaný akvarelem, papír, 20,2 x 14,3 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



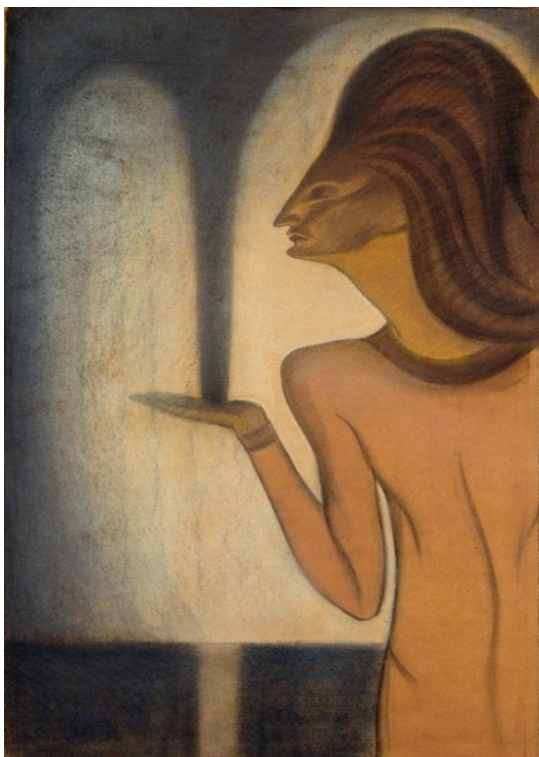
49. František Kobliha: Studijní kresby k Salome- z cyklu Ženy mých snů, 1909-10, uhl, papír, Národní galerie v Praze.



50. František Kobliha: Salome - z cyklu Ženy mých snů, 1910, akvarel, tempera, uhl, papír, Národní galerie v Praze.



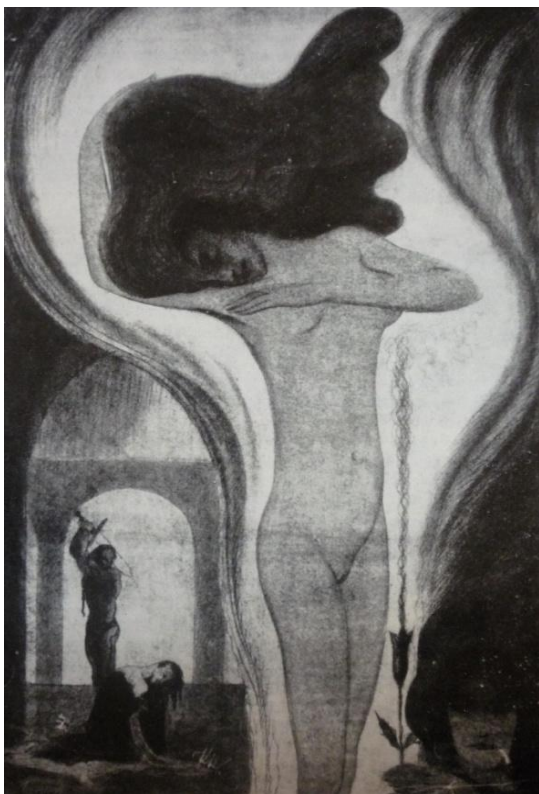
51. František Kobliha: Salome- z cyklu Ženy mých snů, 1910, akvarel, tempera, uhl, papír, Národní galerie v Praze.



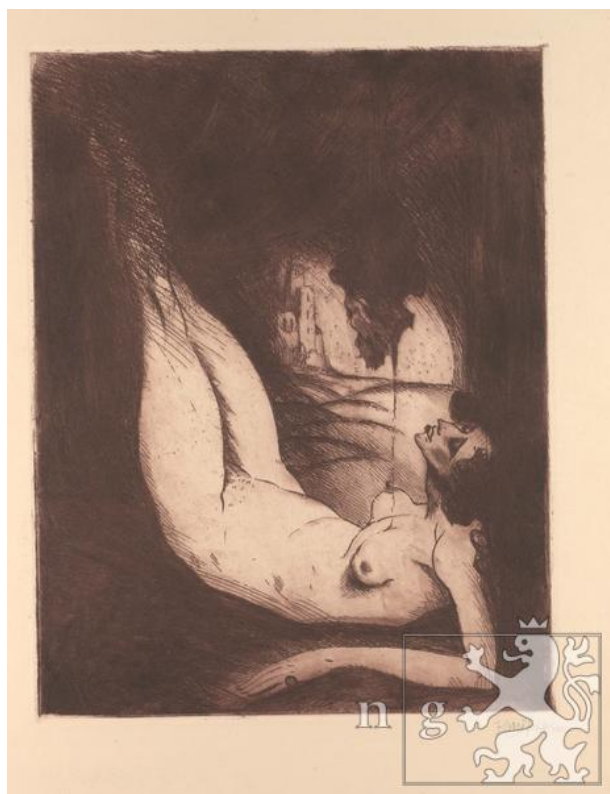
52. Jan Konůpek: Černý plamen (Salome), 1910, uhl, barevné křídý, papír, 86,5 x 58,4 cm, soukromá sbírka Oslo.



53. Jan Konůpek: Extase (Salome), kol. 1910, lavírovaná kresba uhlem, 88 x 60 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové.



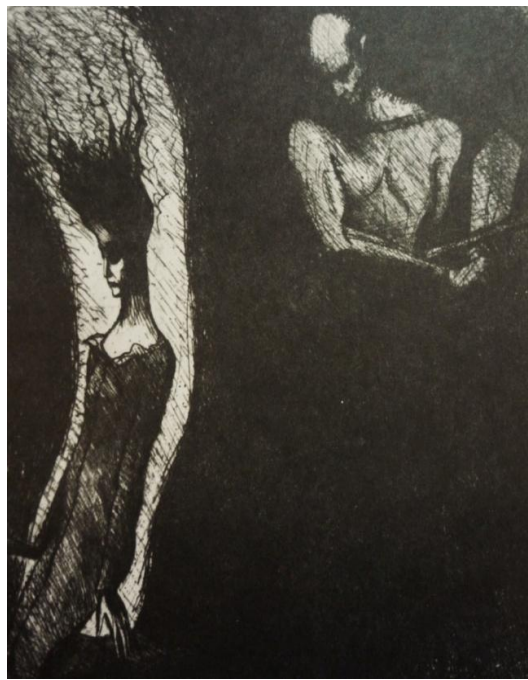
54. Jan Konůpek: Salome (Černý plamen), kol. 1910, uhl, barevné křídý, papír, 88 x 60 cm, soukromá sbírka.



55. Jan Konůpek: Salome II., 1910, lept, papír, 45 x 35 cm, Národní galerie v Praze.



56. Jan Konůpek: Salome I, 1910 , suchá jehla, papír, 44,8 x 35 cm, Národní galerie v Praze.



57. Jan Konůpek: Stětí, 1909, lept, papír, 27,2 x 23,5 cm, Moravská galerie v Brně.



58. Emil Filla: Salome, 1911, olej, plátno, Galerie moderního umění v Hradci Králové.



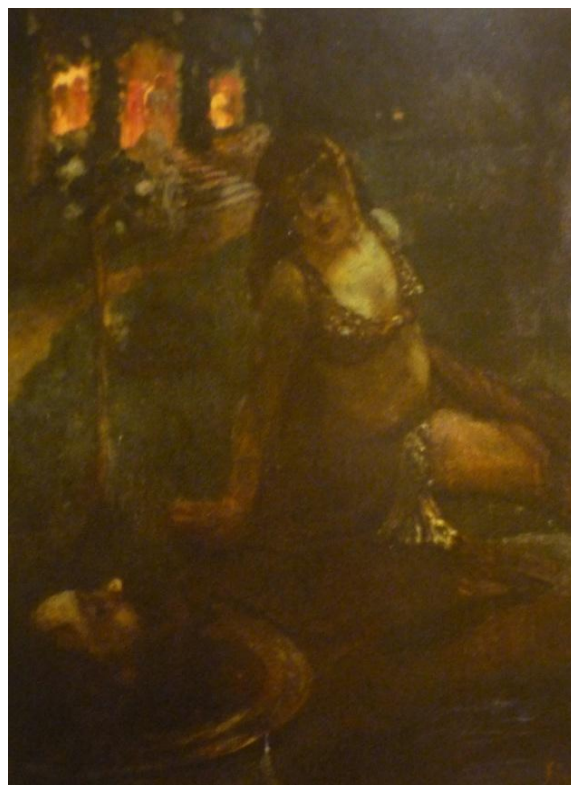
59. Emil Filla: Salome, 1911-12, olej, plátno, 135 x 80 cm, Národní galerie v Praze.



60. Jakub Obrovský: Salome, 1913, olej, plátno, 102 x 115 cm, soukromá sbírka.



61. František Drtikol: Salome, 1913, bromostříbrná fotografie, 26,5 x 20 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.



62. František Jakub: Salome, kol. 1920, olej, plátno, 136,5 x 101 cm, AAA antiquity.



63. František Drtikol: Kleopatra 1913, olejotisk, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.



64. František Drtikol: Salome, 1913, bromostříbrná fotografie, 22,1 x 17,9 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha



65. František Drtikol: Bez názvu (Salome), 1925, pigment, 28,5 x 22,7 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha.



66. Kreslený vtíp o Salome v časopisu Humoristické listy, 1909.